THE ELMER BELT LIBRARY OF VINCIANA

A gift to the Library of the University of California, Los Angeles, from Elmer Belt, M.D., 1961

TRAITÉ

DE

LA PEINTURE.

Il ne se donne point de visible sans lumière.
Il ne se donne point de visible sans forme.
Il ne se donne point de visible sans couleurs.
Il ne se donne point de visible sans distance.
Il ne se donne point de visible sans instrumens.

LE POUSSIN.

LÉONARD DE VINCI
Peint. Sculpt. Archit. Ingéni.
Né à Vinci, dans le Val d'Arno
en 1444. Mort à Amboise
dans le Palais du Clou
le 2 Mai 1519.

TRAITÉ

DE

LA PEINTURE,

DE LÉONARD DE VINCI.

PRÉCÉDÉ DE LA VIE DE L'AUTEUR ET DU CATALOGUE DE SES OUVRAGES, AVEC DES NOTES ET OBSERVATIONS.

PAR P. M. GAULT DE SAINT-GERMAIN, ci-devant pensionnaire du Roi de Pologne, ex-Professeur du ci-devant Collége de Clermont.

NOUVELLE ÉDITION,

ORNÉE de figures, d'après les originaux du Poussin et d'autres grands Maîtres.

A GENÈVE,

CHEZ SESTIÉ FILS ET C.e, IMPRIMEURS-LIBRAIRES, RUE DE LA CITÉ, N.° 25.

1820.

PRÉFACE.

Lorsque j'entrepris d'éclaircir sur plusieurs points le *Traité de la Peinture de Léonard de Vinci*, tout en développant les excellens préceptes qu'il contient, j'avais encore en vue de faire sentir à la jeunesse l'influence de l'éducation dans l'étude des beaux-arts.

Cet ouvrage me parut le plus propre pour arriver à mon but. Néanmoins il est écrit sans ordre et sans méthode : c'est un amas d'excellentes pensées jetées en divers temps, à mesure qu'elles venaient à l'imagination de l'auteur; aussi y trouve-t-on des redites et souvent des chapitres qui ne répondent pas tout-à-fait aux titres qui les énoncent. Dufresne et J.-B. Venturi disent « qu'on doit regarder cet ouvrage « comme une compilation de divers fragmens « tirés des manuscrits de Léonard, imparfaite « à plusieurs égards, et mal ordonnée par la « faute du compilateur qui n'a pas saisi l'esprit « méthodique de Vinci. » Quoi qu'il en soit, c'est l'ouvrage qui renferme le plus de choses sur la Peinture, et peut-être le plus universel,

et qui renferme encore d'autres connaissances qui n'ont pas été senties par les auteurs qui en ont fait l'éloge. J.-B. Venturi dit qu'il faut placer Léonard à la tête de ceux qui se sont occupés des sciences physico-mathématiques, et de la vraie méthode d'étudier parmi les modernes.

Ce nouvel éloge de la part d'un savant distingué, serait suivi de bien d'autres, si l'on prenait la peine d'analyser les écrits de Léonard, et même ses études dessinées; on y trouverait un enchaînement d'idées qui tient à la science universelle; on y verrait enfin qu'il a précédé d'un siècle les lumières en physique. Comme la Peinture a fait sa principale occupation, c'est elle aussi qui a fait toute sa gloire : à cette époque elle fixait tous les regards, et ses spéculations, qui étaient au-dessus de son siècle, n'ont été long-temps regardées que comme un jeu de la nature.

Le *Traité de la Peinture* peut encore le placer au rang des physiciens du premier ordre; car s'il établit les lois de l'équilibre et du mouvement, et démontre l'influence du centre de gravité sur les corps, en homme qui mesure la force et la

durée, il sait encore faire connaître les élémens de la matière, et en expliquer l'essence en philosophe qui approfondit et remonte aux causes. Sa théorie des effets de la lumière sur les corps éclairés et dans le fluide de l'air, est admirable; sa logique est souvent faible, mais on doit plus en attribuer la cause au peu de temps qu'il apportait à rédiger ses pensées, qu'au manque de moyens; car il est plein de science et de sens dans les objets qui ne sont susceptibles de l'entendement que par le raisonnement ou la comparaison, et souvent impossible d'aller au delà dans la démonstration des objets accessibles au sens. Dans son désordre et ses répétitions, on retrouve toujours le même homme, la même solidité de jugement, et un sage penseur qui établit des règles sans jamais s'écarter des lois de la nature, faisant effort pour vaincre les convenances bizarres de son siècle, appuyant toujours son opinion d'un exemple, et n'éblouissant jamais la raison par des idées systématiques.

Le poëme latin sur la Peinture, par M. Dufresnoy, est un chef-d'œuvre dont il doit toute la gloire à Léonard de Vinci. On y trouve cependant des principes faux sur certains points essen-

tiels de l'art, que M. Depiles a essayé de relever avec le ménagement de l'amitié, et trop faiblement pour en arrêter les progrès. Les beaux arts se sont ressentis des funestes effets qu'ils ont produits pendant le cours du siècle dernier. On peut en juger par ce morceau qui renverse l'édifice de la Peinture.

Regula certa licet nequeat prospetica dici,
Aut complementum graphidos, sed in arte juvamen
Et modus accelerans operandi : ut corpora falso
Sub visu in multis referens mendosa labascit :
Nam geometralem nunquam sunt corpora juxta
Mensuram depicta oculis, sed qualia visa.

Léonard était bien loin de penser ainsi ; guidé dans tout ce qu'il entreprenait, par un esprit géométrique, il recommande l'étude de la perspective comme la première chose qu'un Peintre doit apprendre, et en fait le premier chapitre de son *Traité de la Peinture.*

Le célèbre Poussin, ce peintre le plus universel et le plus égal en la représentation de toutes les parties les plus nobles de la Peinture, faisait le plus grand cas des écrits de Léonard de Vinci. « Ce fut par le cavalier Delpozzo, avec qui il » avait de savans entretiens sur la Peinture,

» pour s'instruire des auteurs qui en avaient le
» mieux écrit, qu'il parvint à en avoir la com-
» munication dans la bibliothéque Barberine
» où il était déposé. »

Le Poussin ne se contenta point de le lire, il en fit une étude particulière; et pour en tirer plus de fruit, il dessina toutes les figures humaines qui servaient à la démonstration, et qui n'étaient que de faibles esquisses dans l'ouvrage de Léonard. Ce sont ces figures que l'on a gravées depuis dans le *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci, qui parut pour la première fois, en 1651, par les soins que prit pour cette édition Raphaël Trichet-Dufresne. [Il la donna sur deux manuscrits, dont l'un appartenait à M. de Chanteloup, et l'autre à M. Thevenot. La confrontation de ces deux manuscrits lui fut d'un grand secours pour y restituer une infinité de passages corrompus. M. de Chanteloup avait apporté le sien de Rome, en 1640. Le chevalier Delpozzo lui en avait fait présent; ce n'était qu'une copie du manuscrit original; les figures que le Poussin y avait ajoutées pour éclairer le texte, n'étaient qu'aux traits; on eut la maladresse, dans le temps, de faire retoucher les

originaux mêmes du Poussin, par un nommé Errard, qui y mit des ombres et des coups de plume avant de les abandonner au graveur; il augmenta même l'ouvrage de plusieurs figures. Le Poussin se plaignit dans la suite, avec raison, qu'on avait tellement altéré ses dessins en les gravant, qu'il ne s'y reconnaissait plus. Dans la même année, 1651, M. de Chambry, frère de M. de Chanteloup, en donna une traduction française].

Les amateurs liront avec plaisir cette lettre du Poussin, qui est très-rare, et qui fait connaître l'égarement des éditeurs de la première édition du *Traité de la Peinture.*

LE POUSSIN A M. BOSSE.

« J'ai eu quelquefois du plaisir et ai profité
» des divers jugemens que l'on a faits de moi
» ainsi à la haste, comme accoustumé de faire
» nos Francois qui en cela se trompe souvent;
» je vous suis redevable d'en avoir jugé favo-
» rablement : si vous me régalez de vos derniers
» ouvrages, j'en ferai le mesme estime que des
» autres que j'ai de vous, que je tiens très-
» chers.

« Pour ce qui concerne le livre de Léonard
» de Vinci, il est vray que jay dessiné les figu-
» res humaines qui sont en celui que tient Mon-
» sieur le chevalier Dupuis ; mais toutes les
» autres, soit geométrales ou autrement, sont
» d'un certain Gil-Alberti, celuy la mesme qui
» a tracé les planches qui sont au livre de la
» Rome sousterraine ; et les *Gaufes* paysages qui
» sont au derrière des figures humaines de la
» copie que Monsieur de Chambray a fait impri-
» mer y ont esté ajonts par un certain Errard,
» sans que j'en aye rien sceu, etc. »

Ce n'est point ici le cas de donner de la publicité à la fin de la lettre du Poussin ; elle est terminée par une diatribe contre le livre de Léonard, qu'on ne peut raisonnablement attribuer de la part d'un homme aussi moral, qu'à l'amour-propre fondé d'un vieillard qu'on offense, ou à un mouvement d'humeur bien pardonnable, auxquels le jugement ne participait en rien. On ne peut d'ailleurs douter du cas que le Poussin faisait de Léonard, puisque dans une autre lettre de lui, adressée à Stella, en lui envoyant son tableau de *la Manne*, qui décore aujourd'hui le

Muséum, il justifie la conduite qu'il a tenue dans la distribution de ses figures, dans l'expression et la variété, en s'appuyant des préceptes de Léonard de Vinci. Cette lettre adressée à M. Bosse, ainsi que plusieurs autres pièces dont j'ai connaissance, prouve qu'on avait singulièrement désobligé le Poussin dans la publication du *Traité de la Peinture*; ou au moins je crois avoir découvert qu'il avait été consulté, lui et plusieurs habiles gens de son temps avec qui il était en relation, et qu'on ne suivit en rien leurs avis.

En M. D. CCXVI on publia une petite édition *in*-12, copiée sur la version en français que M. de Chambray avait donnée du *Traité de la Peinture;* l'éditeur annonce, dans la préface, que les figures de cette édition sont gravées d'après les dessins originaux du Poussin, qui sont à la fin d'un manuscrit dont il a eu communication. Il ignorait apparemment les détails dans lesquels nous sommes entrés sur les éditions de 1651, et les judicieuses critiques qu'on en fit dans les temps; car, au lieu de corrections, les défauts sont plus sensibles et les figures d'optique et géométrales, très-défectueuses, d'ailleurs

gravées en bois et souvent inintelligibles pour le texte.

En l'an IV (1796 *ère vulg.*) on en publia une nouvelle édition *in*-8.° : elle fut annoncée comme ayant été revue par des professeurs ; nous l'avons confrontée avec les anciennes éditions, notamment celle de M. D. CCXVI ; excepté quelques changemens dans l'ortographe du temps, on n'y voit aucune correction dans les figures ; ce sont les mêmes planches, la même préface, avec la vie de l'auteur, que l'on trouve à la tête de l'édition *in*-12, traduite d'après celle que Trichet-Dufresne a composée en italien, et qu'il a jointe à l'édition italienne de 1651.

Mes observations et mes recherches sur Léonard de Vinci, ayant donné lieu à cette nouvelle édition du *Traité de la Peinture*, j'ai profité de la direction qui m'en a été confiée pour revoir toutes les figures avec le plus grand soin, et corriger les fautes qu'on reprochait dans les anciennes éditions, et d'après même de nouvelles observations qui ont échappé aux critiques du temps. J'ai encore profité de la critique du Poussin, au sujet des paysages ; car en les traitant de *Goffes*, il entend par cette expression

qui veut dire *mal-fait*, *grossier*, *lourd*, que leur motif, qui doit être la démonstration de la perspective aërienne et l'explication des effets de la lumière dans l'air et sur les corps éclairés, ils ne sont plus que des images superflues, s'ils ne répondent pas aux instructions de l'auteur.

Pour cette fin, j'ai eu l'honneur de trouver un manuscrit du *Traité de la Peinture* en italien, où sont intercalés les dessins originaux du Poussin. A travers le lavis et les coups de plume dont ils sont couverts par le sacrilège Errard, on reconnaît encore la main savante qui les a tracés. Ce manuscrit porte pour premier titre : *Opinione di Lionardo da Vinci circa il modo di dipignere prospective, ombre, lontananzze, alezze, lassezze, d'apresso, et da discosto, et altro;* le second titre : *Regole e precetti della Pitura di Lionardo da Vinci.* A la tête du manuscrit se trouve la *Vita da Vinci descrita da Giorgio Vasari Aretino ne libri delle vite de pittori.*

C'est sur ce manuscrit, et sur les grandes éditions de 1651, que j'ai fait toutes les corrections dans les figures et le texte pour cette nouvelle édition.

J'ai préféré au fini extrême dans les paysages,

qui aurait entraîné à des frais considérables, rendre avec intelligence ce ton diaphane et d'urgence qui démontre les phénomènes de la vision et l'effet de l'optique, par les ressorts de la perspective aërienne, que l'auteur développe sur cette partie intéressante de la Peinture, et qu'il répète souvent dans plusieurs chapitres, avec diverses applications pour en faire connaître l'importance. J'ai corrigé plusieurs contre-sens dans les fig. d'optique, notamment dans la *fig.* 5, *pl.* 35. (*V. la note* 1, *pag.* 97.) A la suite de plusieurs conférences avec plusieurs habiles gens, je me suis trouvé presque autorisé à ajouter quelques leçons, pour rendre ce livre élémentaire et classique, parce qu'il ne saurait être trop tôt entre les mains de la jeunesse : c'est à elle que je l'adresse, elle y trouvera des préceptes de Peinture et de morale; elle apprendra à se former l'esprit, à mûrir son jugement, et un guide sûr pour diriger avec fruit les études du bel art de la Peinture. Je l'adresse aux pères de famille, pour régler leur conduite et celle de leurs enfans, lorsqu'ils les destinent aux arts. Je l'adresse encore aux instituteurs, pour former de bonne heure le goût de la jeunesse aux beaux-

arts, et préparer des amateurs éclairés qui nous rappellent un jour ces beaux temps de l'antiquité où l'on voyait les grands et les magistrats, dans leur repos, cultiver, honorer les arts, et faire briller leur luxe, en acquérant, à grands frais, les tableaux de la main des Peintres célèbres.

La vie de Léonard, que je donne, est une refonte de toutes celles qui ont paru jusqu'à présent, et de tous les écrits, tant en italien qu'en français, que j'ai pu me procurer. Celle que Raphaël Trichet-Dufresne avait composée en italien, et qu'on trouve dans l'édition de 1651, est très-belle; j'en ai traduit beaucoup de morceaux; mais on y trouve de grandes fautes, tant sur les ouvrages que sur les faits historiques qui le concernent. Son traducteur a suivi les mêmes erreurs. Vasari, qui est la source où ont puisé long-temps ceux qui en ont écrit, n'a pas cependant tout dit, parce qu'il n'était pas lui-même à la hauteur des connaissances de Léonard; et c'est la raison qui autorise le reproche bien fondé que lui fait M. Mariette. « Il semble, dit-» il, que Vasari affecte de relever certaines » minuties qui ne sont guères dignes de Léo-« nard, peut-être pour faire paraître plus grand

» Michel-Ange qui est le principal objet de ses » louanges. » M. Mariette qui a eu l'avantage de posséder plusieurs manuscrits précieux sur Léonard, nous en apprend plus que tous ceux qui l'ont précédé; il est entré dans les plus grands détails sur sa vie et sur les pièces qui ont été gravées d'après ses ouvrages. Il en a fait un catalogue qui se trouve actuellement incomplet depuis la belle gravure d'après la cène, que vient de publier Raphaël Morghen. Ce chef-d'œuvre nouveau doit y figurer, pour venger la mémoire de Léonard, d'avoir été presque toujours mal gravé.

M. J.-B. Venturi, professeur de physique à Modène, est un de ceux qui ont écrit sur Léonard, de la manière la plus distinguée : en lui conservant sa gloire en Peinture, il le fait encore connaître aussi glorieusement sous d'autres rapports; et bientôt, à la faveur des recherches qu'il se propose de faire sur cet homme extraordinaire, Léonard de Vinci, après trois siècles de réputation en Peinture, sera encore placé au rang des savans du premier ordre (1).

(1) Les sciences attendent avec empressement les travaux de Léonard sur la mécanique, l'hydraulique et

J'ai indiqué les tableaux et les dessins de Léonard, leur destinée dans la succession des temps : ceux dont on n'a connaissance que par l'histoire, et ceux qui ornent aujourd'hui la galerie du Muséum.

Ne laisser à désirer que le moins possible sur la vie et les ouvrages de ce grand homme, comme Peintre, voilà toutes mes prétentions : si le public daigne accueillir mon zèle, je me trouverai assez récompensé.

Je profite de cette occasion favorable pour rendre publique la reconnaissance que je dois à MM. Fragonard, Vincent, membres de l'Institut, MM. Dutheil et Caperonnier, conservateurs des imprimés et des manuscrits à la Bibliothéque nationale, Morel, conservateur des des-

---

l'optique, que M. J.-B. Venturi a promis de publier. Ce savant professeur de physique à Modène, de l'Institut de Bologne, s'en est déjà montré digne dans un *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques* de Léonard, avec des fragmens tirés de ses manuscrits, et d'une notice sur la partie de ses travaux qui appartiennent aux sciences et aux arts mécaniques et à la Peinture, publié à Paris, an v. (1797.)

sins et planches gravées du Musée, La Valé, secrétaire de l'administration du Muséum, en me favorisant dans mes recherches, ou en me donnant, de la manière la plus obligeante, les renseignemens que je leur ai demandés.

AVERTISSEMENT.

Récapitulation des auteurs que je cite dans mes notes et observations, ou que j'ai omis de citer : le docteur Brook-Taylor, Patrice Mardock, les auteurs de l'Encyclopédie, Gérard de Laireze, Mengs, Depiles, Newton, Dupin, Félibien, Le Poussin, Bosse, Tintoret.

VIE

DE LÉONARD DE VINCI.

Tout parle avec éloge de Léonard de Vinci ; son nom porte un grand caractère dans les arts, et les services qu'il a rendus à la Peinture ne seront jamais oubliés. Ses principes furent le germe des hommes illustres qui lui succédèrent, et c'est avec une sorte de justice que l'on peut dire qu'il a acquis le droit d'en être regardé, dans les temps modernes, comme le législateur. Entraîné par la voie du génie vers la Peinture, il fut grand Peintre ; mais cet homme extraordinaire fut tout, et on ne connaît pas encore assez les fragmens qui nous restent de ses travaux et de ses écrits, pour savoir ce qui le caractérise plus particulièrement. Il trouva tout au berceau, et atteignit trois siècles de lumières ; les sciences ne purent le suivre, les beaux-arts seuls profitèrent de la révolution qu'il opéra dans le goût. Elle fut si grande, que, pour s'en former une idée, il suffit de jeter un coup-d'œil rapide sur l'état où il les trouva.

Depuis la décadence de l'empire romain, les arts disparurent de l'Italie pendant plusieurs siècles. Son

histoire ne présente que le tableau le plus affligeant du délire de l'esprit humain. Partout on voit le peuple gouverné par les factions, le crime servir de degré à l'ambition, les nations les plus barbares fondre comme des torrens dans toutes ses contrées, renverser les monumens de son antique splendeur, exercer le pillage, et mettre tout à feu et à sang; le trône et le sanctuaire commander la guerre civile, et les foudres du Vatican se mêler aux fureurs des armes, pour nourrir les haines et augmenter le carnage; l'horrible faction des Guelfes et des Giblins venir achever cette funeste histoire en enfantant, pendant plus de deux siècles et demi, tout ce que l'imagination, dégradée par l'exercice du crime, peut faire naître de plus atroce pour la désolation de l'espèce humaine : les villes ne présentent que des ruines, les campagnes et les routes sont couvertes de morts, d'assaillans ou de fugitifs. Au milieu de l'Italie, encore inondée du sang de ses habitans, parut, en 1240, Cimabué qui donna naissance à la Peinture. Quelques artistes que ceux de Florence avaient fait venir de la Grèce, lui en inspirèrent le premier sentiment; et, comme si c'eût été la destinée de l'Italie de ne pouvoir posséder la Peinture que par les Grecs, ce furent encore eux qui l'y apportèrent une seconde fois. Ils firent à Florence, et en plusieurs autres lieux de l'Italie, des ouvrages de mosaïque et de Peinture; mais ce n'était plus ces Grecs avec leurs arts animés de leur mythologie, dans Athènes, modèle du monde, et qu'ils firent

encore briller avec tant d'éclat sous la domination des anciens Romains leurs vainqueurs. Dirigés par une morale plus pure, ils languissaient cependant dans la représentation des vérités de la foi. L'image du beau et du sublime que leurs ancêtres avaient laissée en héritage à la postérité, n'avait plus d'attrait pour eux : l'intolérance civile et religieuse, dans ces temps d'obscurité, arrêtait les progrès de toutes les sciences ; elle flétrissait le génie et les grâces de la morale. Les beaux-arts ne produisaient plus que des formes sauvages, pauvres et bizarres, semblables à celles que l'enfant au berceau façonne dans les caprices d'une faible réminiscence ; ils ne manifestaient de progrès qu'en régularisant l'erreur et en s'éloignant davantage du bon goût. Mais, comme l'esprit humain dans son égarement n'est jamais dépouillé d'amour-propre ni d'émulation, il ne s'élançait hors de sa sphère que par des traits de hardiesse, et ne pensait à étonner qu'en accumulant les difficultés vaincues. Ce goût barbare dans les monumens, qui eut une assez longue durée, prit une physionomie qu'on appelle *gothique*, et qui tient un rang dans l'histoire de l'art avec une sorte d'admiration. La Peinture, dépouillée d'expression et de philosophie, ne présentait qu'un résultat de fausses combinaisons ; les couleurs sans analyse, n'étaient que des matières insuffisantes ; on avait recours à l'or, l'argent et l'azur, pour leur donner plus d'éclat ; au relief dans l'architecture des fonds ; à la nécessité de plusieurs scènes à la fois ; à des banderoles que

l'on faisait sortir de la bouche des figures, pour indiquer leurs rôles, et à de petites pagodes, pour figurer l'âme.

La Peinture, ainsi dégradée, Léonard parut. Déjà quelques artistes, avant lui, avaient tenté de se frayer une meilleure route, mais ils suivaient toujours la nature d'une manière sèche, maigre et pénible. Léonard, en quelque sorte, s'en empara; il traça la route du grand style dans ce bel art, et en fit une science. Il fut l'homme essentiel qui rechercha la source du beau et du vrai dans les vérités de la nature et dans les vérités sublimes (1); il fit connaître à ses contemporains, que les arts étant une émanation du perfectionnement de l'homme en société, ils doivent honorer l'histoire de l'esprit humain, en nourrissant l'industrie pour la prospérité des nations, et en élevant avec dignité des monumens à la morale et à la vertu.

Né avec un génie solide, vaste et sublime, si la nature le seconda dans l'imitation de ses immenses variétés, il fut encore assez favorisé d'elle pour en recevoir les révélations. En physicien, il suivit la marche constante et uniforme qu'elle emploie dans ses opérations. Il interrogea toutes les sciences, pour régler ses spéculations dans la recherche de la vérité qu'il se proposait de manifester aux autres avec la Peinture, qui, à cette époque, fixait tous

(1) Léonard est le seul Peintre parmi les modernes, que Winkelman a osé égaler aux anciens dans l'art d'exprimer noblement la beauté. [*Venturi.*]

les regards. Dans la chimie, il trouva les moyens d'analyser les matières et les rendre assez subtiles pour peindre aux yeux l'espace et la lumière. Dans l'étude de l'anatomie, il trouva l'art de caractériser toutes les actions animales et toutes les passions qui se manifestent par les mouvemens divers que les affections de l'âme font agir en dehors ; et dans ses profondes méditations en mathématiques, il réduisit à l'unité et à la régularité la composition et la scène en Peinture. Fidèle disciple de la nature, il ne fut jamais ingrat envers elle, parce qu'il la considérait comme le plus parfait original des belles choses, ainsi que dit Platon.

Pour faire l'éloge d'un si grand homme, il faudrait réunir la science à l'éloquence, car la Peinture ne fut, pour ainsi dire, qu'une partie de ses occupations (1) ; il est aussi prodigieux « dans ses » spéculations sur les branches de la science natu- » relle qui tiennent de plus près à la géométrie » (2). Ses manuscrits, qu'on a conservés avec soin, ont cependant été long-temps ignorés des sciences, parce qu'ils n'ont jamais été vus par des savans au niveau de ses connaissances. Ne serait-ce point encore

(1) Les tableaux de Léonard sont très-rares, on en a perdu plusieurs ; il paraîtrait cependant assez vraisemblable qu'il n'en a pas fait un grand nombre ; car, comme il était très-difficile dans les objets qu'il se proposait de soigner, il employait un temps considérable à finir ses ouvrages. Il peignait même très-peu à fresque, parce que cette manière de peindre exige une grande promptitude dans l'exécution.

(2) Venturi, p. 4.

parce qu'il écrivait de droite à gauche à la manière des Orientaux ? Cependant, comme l'attitude que tient Léonard dans la Peinture est assez majestueuse pour l'instruction et l'admiration, en essayant de fixer toute l'attention sur les services qu'il lui a rendus, je dirai aux étudians : Disciples des beaux-arts, voilà un grand modèle, environnez-vous du jugement et des lumières de toutes les autorités supérieures qui en ont fait l'éloge, ils vous diront que vous apprendrez de lui l'expression dans les figures, le sublime de la composition (1), et cette grâce douce et divine qui gagne les cœurs dans les ouvrages de Raphaël (2) ; cette douceur et cette tendresse (que les Italiens appellent *Morbidezza*) dans la partie du clair-obscur et dans la manière de fondre imperceptiblement la lumière sur les ombres, en quoi il a devancé ses successeurs les plus célèbres (3). Ils vous diront qu'il a égalé les anciens dans l'art d'exprimer noblement la beauté (4) ; qu'il est égal au Titien ; qu'avec un peu plus de coloris il surpasserait le Corrége, et supérieur à Michel-Ange (5), en ce que ce dernier a pris de lui son goût de dessin terrible (6), qui étonne et qu'on admire dans ses ouvrages. Si vous êtes heureusement

(1) Mengs, vol. II, p. 58.

(2) Mariette, *Lettre au comte de C.*

(3) Lomazzo. *Trattato*, p. 51.

(4) Winkelman, *Hist. de l'Art*, liv. V, ch. I.

(5) Depiles, *Balance des Peintres.*

(6) Mariette, *Lettre au comte de C.*

né pour prétendre à la célébrité, et environné d'amateurs assez sensibles aux progrès des beaux-arts pour favoriser votre zèle et couronner vos succès, je vous dirai : Suivez la marche de cet homme unique dans tous les âges de sa vie.

Il est rare de ne pas voir les premiers élans du génie placés entre l'admiration et l'envie : Léonard de Vinci est un exemple du contraire à l'époque de son élévation. Il développa dans sa plus grande jeunesse une telle capacité, que, dès ses premiers pas dans la carrière des beaux-arts, il parut un colosse avec lequel on ne pouvait plus se mesurer; il fallut lui céder le premier rang, sans que qui que ce fût osât le lui disputer. Mais par une étrange fatalité, comme l'histoire des hommes célèbres est presque toujours un mélange de gloire et de persécutions, Léonard ne fut pas exempt, dans sa vieillesse, du sort commun attaché aux grands génies.

Léonard naquit au château de Vinci, situé dans le val d'Arno. Il était beau, bien fait, et avait un air noble et grâcieux. (Il était d'une si grande force qu'il arrêtait un corps agité, du poids et d'un volume au-dessus des forces humaines, dans la plus grande vîtesse du mouvement; il tournait le battant d'une cloche en forme de vis, et ployait sous son poignet un fer de cheval (1); il était superbe écuyer, et d'une grande adresse sous les armes. Un organe flatteur, une conversation séduisante, des mœurs

(1) Félibien.

pures, et la politesse, réunis à la douceur, le rendaient l'homme le plus estimable de son siècle). Tant d'avantages devaient lui préparer de grandes jouissances dans la société ; mais, heureusement né, il sentit de bonne heure que les qualités physiques sont des dons passagers qui s'anéantissent par les lois de la nature, et dont il ne reste aucune trace, quand la faulx du temps a moissonné ceux qui en sont doués. Il en donna des preuves par une application infatigable pour l'étude : il paraissait si étonnant dans tout ce qu'il entreprenait, qu'il semblait que la nature l'avait fait naître pour montrer toute la capacité de l'esprit humain, jointe aux grâces et à la beauté du corps.

Son père, Pierre de Vinci, peu favorisé de la fortune, fortifia le jeune de Vinci dans l'inclination qu'il montrait pour la Peinture. Il le mit sous la conduite d'André Verochio, son ami, alors en réputation parmi les artistes de Florence. Dans ses premières études, rien ne sortait de sa pensée ni de son crayon, sans montrer un grand jugement. André s'en aperçut, et il conçut de grandes espérances d'un esprit si excellent. Le pressentiment qu'il en eut se réalisa bientôt. Le goût du jeune Léonard pour tous les beaux-arts, se développa avec une telle rapidité, que ses connaissances marchaient d'un pas égal vers la perfection dans tous, et il devint tout-à-coup un homme universel. Il était si savant dans les mathématiques, la mécanique, le génie, la musique, la poésie, la philosophie, la

littérature, l'architecture, qu'une seule de ses productions dans l'une de toutes ces sciences, aurait suffi pour l'immortaliser.

Le baptême de Notre-Seigneur, qu'André Verochio, son maître, avait entrepris pour les religieux de Valombreuse, fut le premier sujet qui annonça ce génie prodigieux. Il peignit dans ce tableau, par l'invitation de son maître, la figure d'un ange, qui surpassait tant en beauté le reste du tableau, qu'André en eut un tel chagrin qu'il quitta la palette, et n'osa plus la reprendre (1).

Grand observateur de la nature, il ne se bornait point à la considérer seulement comme un Peintre naturaliste qui n'ambitionne que d'en être le fidèle imitateur; toujours guidé par les sciences exactes, il approfondissait, remontait aux causes pour découvrir des vérités cachées à la masse des humains (Il n'estimait en Peinture que les objets où l'esprit a plus de part; et lorsqu'il se préparait à peindre, il observait attentivement tout ce qui se passait sous ses yeux.) (2).

L'habitude de la pénétration l'avait rendu si sensible à tous les effets de la nature, qu'elle fournissait sans cesse de nouvelles richesses à la fécondité de son génie. L'expression surtout faisait son principal objet; il la regardait comme la pierre de touche (3) où l'on reconnaît l'âme du Peintre. Ecou-

(1) Vasari. *Vita di Leonardo da Vinci.*
(2) Mariette.
(3) Expression de M. Depiles.

tons Léonard lui-même, et comment il en parle. « Dans la Peinture, la principale partie consiste à » former des compositions heureuses dans quelque » sujet que ce puisse être; et la seconde partie, qui » concerne l'expression et les actions des figures, » consiste à leur donner de l'attention à ce qu'elles » ont, et à faire qu'elles agissent avec promptitude » et avec vivacité, selon le degré d'expression qui » leur convient, aussi bien dans les actions lentes » et paresseuses, que dans celles qui demandent » beaucoup d'action et de feu, et que la prompti- » tude et la fierté soient autant exprimées que le » demande la disposition présente de celui qui est » en action. . . . . (1) Il y a des mouvemens de l'âme » qui s'expriment sans action du corps, et d'autres » qui sont accompagnés de l'action du corps, etc. » Il est impossible de renfermer de plus excellentes choses sur la partie la plus noble de la Peinture, dans un si court espace. Il ne dédaignait point les choses les plus singulières et les plus bizarres. Lorsqu'il rencontrait quelque tête extraordinaire, il la saisissait avec avidité, et suivait son objet jusqu'à ce qu'il s'en fût rendu compte avec son crayon. S'il n'en avait pas le temps, de retour dans son cabinet, il dessinait si exactement de mémoire les objets dont son imagination avait été frappée, qu'il paraissait comme impossible d'aller au delà d'une si grande vérité. Il s'amusait à dessiner des vieillards, des

(1) *Traité de la Peinture*, ch. CLXXXII.

paysans, des femmes laides, dans l'attitude de rire (1).

Le temps nous a conservé de lui des riens de lui dans ce genre, qui n'ont qu'un souffle de crayon, faits avec tant de vîtesse, qu'ils semblent précéder la réflexion, mais pleins d'âme et de vie; c'est que les moindres choses en apparence, maniées par le génie, portent toujours le cachet du sentiment. Il semblerait que Léonard était autant porté aux observations des singularités de la nature, par la gaîté naturelle de son esprit, que par un penchant à ne rien échapper de tout ce qui pouvait augmenter ses connaissances. La gaîté, chez le penseur, est un sentiment qui naît de la confiance dans ses facultés, et le fruit de la réflexion; elle lui sert encore à faire digression avec lui-même. Léonard invite l'homme laborieux à s'y livrer quelquefois. « Encore (dit-il) » il sera fort utile de quitter son travail et de s'aller » divertir un peu, parce qu'au retour on aura l'es- » prit plus libre : au contraire, une application trop » grande et trop assidue, appesantit l'esprit et le » fait tomber dans de grosses erreurs (2). » (S'étant un jour proposé de peindre une assemblée de paysans, dont les ris simples et naïfs pussent exciter les mêmes mouvemens dans les spectateurs, il réunit un nombre de gens de plaisir, qu'il invita à dîner; et lorsque le repas eut commencé à les mettre de

(1) Lomazzo. *Trattato*. p. 360.

(2) Traité de la Peinture, chap. CCLXXIV.

belle humeur, il les entretint de contes plaisans et ridicules, qui animèrent leur joie et les excitèrent à rire. Léonard saisissant l'occasion, étudiait leurs gestes, examinait les situations de leurs visages. Dès qu'il fut libre, il se retira dans son cabinet, et dessina si parfaitement de mémoire cette plaisante scène, qu'il était aussi impossible de s'empêcher de rire en voyant son dessin, qu'il aurait été difficile à ses conviés de ne pas éclater aux propos qu'il tenait) (1).

Il suivait jusqu'au lieu du supplice, ceux qui y étaient condamnés, afin de lire les divers mouvemens que devaient exciter sur leurs visages la terreur, le repentir et la crainte d'une mort prochaine.

L'enchaînement de toutes ces observations dans une tête aussi fortement organisée, fit regarder les productions de Léonard comme une source où tous les talens pouvaient aller puiser des leçons. Giraldi Cinthio, dans son *Traité des Romans et des Comédies*, le propose comme un excellent modèle.

Léonard avait appris à manier le ciseau comme le pinceau, chez André Verochio, son maître, qui était plus statuaire que peintre, et il travaillait avec la même célébrité dans les deux arts. Lomazzo conservait de lui une tête en terre, qui représentait Jésus-Christ dans sa jeunesse. Sa physionomie exprimait un mélange admirable de simplicité et de sagesse. Le même cite encore un superbe cheval en

(1) Paul Lomazzo raconte ce fait, dont il a été témoin. Il est cité par M. Mariette. *Lettre au comte de C.*

relief, de Vinci (1). Il fallait qu'il eût une grande réputation en sculpture, puisque Vasari nous apprend qu'il fut même question de lui confier le travail de l'énorme bloc de marbre dont Bonaroti forma ensuite son David.

Sa grande réputation et ses rares qualités le firent bientôt connaître dans toute l'Italie. Il fut appelé à Milan, vers l'an 1489, pour y fondre en bronze une statue équestre que Louis Sforza consacrait à son père. Ce fut une occasion pour lui d'offrir au duc ses services pour tout ce qui concernait les machines militaires, la conduite des eaux, la sculpture, la mécanique et la peinture. Ses grands talens dans la musique contribuèrent encore à lui attirer l'amitié du duc, qui l'aimait passionnément.

Louis Sforza, grand amateur des beaux-arts, ne tarda point à goûter un homme si rare; il le fixa près de lui. Ne voulant point perdre l'occasion d'enrichir sa capitale d'objets dignes d'un si beau génie, et tirer de grands avantages de ses lumières, il composa une Académie de Peinture et d'Architecture, dont Léonard eut la direction. On vit naître des prodiges de cette nouvelle institution. Il bannit le goût et les manières gothiques qui régnaient dans le Milanais; il proposa pour modèles les ouvrages des Grecs et des anciens Romains, et ramena tout aux règles de l'antique. La révolution qu'il opéra dans le goût, s'étendit jusque sur les monumens et les palais.

(1) Lomazzo. *Trattato*, p. 127, 177. VENTURI.

Les travaux qu'il fit à Milan dans les sciences et dans les arts, sont autant de chefs-d'œuvres dignes de l'admiration de tous les siècles, et au niveau de toutes les connaissances actuelles. Paul Lomazzo, son élève, dit : « Vinci nous a appris l'anatomie du corps de l'homme et de celui du cheval. » J'en ai vu les planches supérieurement bien dessinées de sa main (1). Il fit l'anatomie de l'homme » avec Marc-Antoine de la Tore, professeur à Pavie. Il disséquait de ses propres mains ; il en avait » fait les dessins au crayon rouge, les relevant ensuite par des traits de plume, le tout exécuté » avec le plus grand soin (2). Entendons Vinci » même parler de son travail. Je ferai remarquer » la différence de l'homme, du cheval et des autres » animaux. Je commencerai par les os, ensuite je » suivrai tous les muscles qui tiennent des deux » bouts à l'os, sans aucune corde intermédiaire ; de » là ceux qui tiennent par une corde à chacun des » deux bouts ou à un bout seul. Ailleurs il dit : Je » vais faire l'anatomie de la jambe jusqu'au flanc, » dans tous les sens et dans les diverses positions ; » on y verra les différentes couches, les veines, les » artères, les nerfs, les corps, les os ; quant à ces » derniers, il faut les scier pour en voir la grosseur. » Venturi ajoute que le célèbre W. Hunter ayant vu

(1) Lomazzo. *Tempio della pittura*, p. 17. VENTURI.

(2) Vasari, *Vita di Leonardo da Vinci*. VENTURI.

» quelques-unes de ces planches d'anatomie de » Vinci, dans le cabinet du roi d'Angleterre, les a » trouvées très-exactes. Ce sont les premières » planches de ce genre, bien dessinées d'après na- » ture, qui aient paru à l'époque de la restauration » de l'anatomie. »

Le duc de Milan, toujours attentif aux moyens de perpétuer la mémoire de Léonard, lui proposa de faire un tableau de la cène de Notre-Seigneur, pour le réfectoire des Dominicains de Notre-Dame de la Grâce. Ce prince ne pouvait choisir un historien doué de tant de faveurs du ciel, pour traiter un sujet si sublime et si touchant.

Ce tableau est le monument le plus précieux en Peinture que l'on connaisse du génie et de la philosophie de cet homme immortel. Léonard fut au-dessus de lui-même dans ce chef-d'œuvre; c'est la réunion de toutes les beautés de l'art de la Peinture. Dessin, expression, coloris, variété, noblesse, optique et finis précieux, tout est achevé, excepté la tête du Christ. Ce grand génie fut arrêté, dans la profondeur de ses idées, sur Dieu-homme. Les apôtres étaient si achevés, que, perdant toute espérance de se surpasser, il délibéra avec Bernard Zenale (1) son ami, artiste distingué, sur le parti qu'il avait à prendre, et, de concert ensemble, ils arrêtèrent qu'il fallait laisser la tête de Jésus-Christ,

(1) Bernard Zenale était Peintre et Architecte. Il travaillait en même temps que Léonard, dans le monastère de Sainte-Marie-des-Grâces.

ébauchée (Semblable à ce peintre grec (1), qui, ayant épuisé les caractères de la douleur sur les visages de ceux qui assistaient au sacrifice d'Iphigénie, crut ne pouvoir mieux exprimer celle d'un père infortuné qui voit immoler sa fille, qu'en lui couvrant le visage de son manteau.) (2).

Après avoir jeté ses regards sur l'histoire du Sauveur, le moment qu'il a choisi est celui où Jésus-Christ déclare à ses apôtres qu'un d'eux le trahira. Les sentimens qui dûrent naître dans leur âme, et leur agitation dans un moment si critique, lui donna lieu d'exercer son génie dans la partie de la Peinture qu'il affectionnait davantage, et dans laquelle il excellait.

Jésus-Christ (3) occupe la place du milieu, comme la plus honorable, n'ayant autour de lui personne qui soit trop près de ses côtés. Son attitude est grave, et ses bras dans une situation libre et dégagée,

(1) Timante, concurrent de Zeuxis. Les tableaux qu'il fit d'un Cyclope et du sacrifice d'Iphigénie, ont été si célèbres et si loués par les meilleures plumes de l'antiquité, qu'il n'y a personne qui, sur le rapport des historiens, n'en conçoive une estime très-particulière. Dans le sacrifice d'Iphigénie on voyait la tristesse peinte sur tous les visages, mais elle paraissait principalement sur celui de *Menelaüs*, oncle de la victime, de sorte qu'ayant épuisé tous les caractères de tristesse et de douleur, et ne pouvant rien faire de plus pour exprimer la violence de la douleur d'*Agamemnon* son père, il lui cacha le visage d'une draperie.

FELIBIEN, MARIETTE, etc.

(2) Emprunté de Mariette.

(3) Rubens.

pour

pour exprimer une divine sécurité. Les apôtres paraissent agités de côté et d'autre, par la véhémence de leur inquiétude. La crainte, le désir de pénétrer le sens des paroles du Sauveur, se distinguent sur leurs visages et dans leurs gestes; néanmoins, on ne voit parmi eux aucune bassesse, ni aucune action contre la bienséance.

Lorsque Léonard travaillait à ce tableau, qui est peint sur le mur, et occupe un espace de plus de trente pieds en hauteur et largeur, il eut quelques différends avec le prieur des Dominicains. C'était, dans celui-ci, le despotisme, l'ignorance et l'avarice, décorés du froc. Il poussa l'indécence jusqu'à se plaindre au duc de ce que l'artiste n'achevait point son tableau. Dans ce siècle où l'on sortait à peine de la barbarie, le génie ouvrait le temple de toutes les sciences; le farouche prieur n'était pas encore introduit dans son sanctuaire; il ne pouvait suivre la génération des idées du grand homme qu'il offensait; il ne respectait pas le repos du génie qui mesurait la course qu'il venait de parcourir, et méditait sur les moyens de la finir glorieusement.

Le duc s'était déjà rendu une fois à la sollicitation du prieur, en engageant Léonard à finir le tableau, et pour mettre fin à ses importunités, il fit encore venir une seconde fois Léonard, et lui demanda, avec bonté, où en était son ouvrage. Il répondit : « Prince, j'y tra-
» vaille tous les jours; il ne me reste plus que deux
» têtes à faire, celle du Sauveur et celle de Judas.
» Je n'ose finir celle du Sauveur, parce que je

» n'espère plus pouvoir exprimer l'idée de la Divi-
» nité, qui se cache sous les traits les plus parfaits
» que puisse présenter la nature. Quant à celle de
» Judas, je vais chaque jour dans les mauvais
» lieux de Milan, y cherchant dans la plus vile ca-
» naille de quoi me former dans l'esprit la physio-
» nomie de ce traître. Je n'y suis pas encore par-
» venu à mon gré; mais enfin, si je dois finir bientôt,
» je peindrai la tête du prieur. » Cette résolution fit éclater de rire Louis Sforza et toute sa cour; et le moine, épouvanté du projet de Léonard, lui déroba sa figure (1).

Telle est l'histoire du fameux tableau de la cène (2). Ce chef-d'œuvre enleva tous les suffrages; les savans l'ont loué avec dignité; l'histoire en fait mention comme d'un prodige; la gravure seule s'en était rendue indigne; la traduction parfaite en était réservée au célèbre burin de Raphaël Morghen, pour l'admiration de l'univers, et nous répétons devant

(1) Peu importe que cette anecdote soit vraie ou non, dit Venturi; ce qui est vrai, c'est que Léonard n'aimait point les moines. M. Mariette dit que Léonard était trop homme de bien, et avait trop d'usage du monde, pour se servir en cette occasion de la tête du père prieur, comme quelques-uns l'ont avancé mal-à-propos [notamment Depiles]. Il lui en fit seulement la peur, et ayant découvert une physionomie telle qu'il la souhaitait, il y ajouta encore quelques traits de ceux qu'il avait déjà ramassés sur ce sujet, et en peu de temps il finit cette tête et s'y surpassa.

(2) Le tableau de la cène était presque effacé au commencement du siècle dernier; mais on l'a restauré.

cette belle gravure, trois siècles après Léonard, ce que le célèbre Lucas Pacioli disait de son temps. « Le tableau magnifique de la cène du Sauveur, » peint dans le réfectoire du couvent des Grâces, » l'emporte sur Apelle, Miron, Policlète. »

Suivons Pacioli. Ce qu'il nous apprend encore de cet homme unique, jette de grandes lumières sur ses travaux en tout genre, et sur l'étendue de son esprit. En s'adressant à François Sforza, duc de Milan, il lui dit : « Le 9 février 1498, en me » trouvant dans votre séjour ordinaire du château » de Milan, où vous avez rassemblé des savans cé- » lèbres en tous genres...., vous y avez deux archi- » tectes-ingénieurs clairvoyans, qui enfantent chaque » jour de nouvelles inventions. Le premier est Léo- » nard de Vinci, de Florence, qui surpasse tout » autre en ce qui est de la sculpture, de l'art du » fondeur et de la peinture. Nous voyons cela par » la surprenante statue équestre de douze brasses (1) » de hauteur, dont la masse totale pèse deux cents » mille livres..... (2). Ces travaux ne l'épuisent pas, » car ayant déjà achevé un *Traité sur la Peinture* » *et les mouvemens de l'homme*, il en a entrepris » un autre plus précieux sur *le mouvement local*, » sur *la percussion, les poids et les forces ;* il y tra-

(1) La brasse de Milan est au pied de France comme 11 : 6 ; il est 0,793 du mètre.

(2) Tous les travaux de Vinci pour la statue équestre, furent détruits dans la révolution de 1499.

» vaille avec le plus grand soin pour le finir, etc. (1) »

Telle est la force de l'intelligence dans le petit nombre d'hommes qui ont le privilége d'étonner le monde par leurs conceptions. Cette faculté supérieure de tout embrasser n'a point de terme pour le génie, et il n'a de droit légitime à l'admiration universelle, que lorsqu'il franchit les bornes ordinaires que la nature semble avoir fixées à l'entendement humain (2).

A cette époque de la renaissance des lettres, une partie de l'Europe était gouvernée par de grands princes; les arts florissans au milieu de la paix, répandaient partout l'abondance et le bonheur; mais l'ambition et la jalousie, qui siégent sans cesse autour des trônes, excitèrent des troubles affreux dans la Lombardie. Louis XII se croyant fondé à prétendre le duché de Milan (3), en entreprit la con-

(1) *Essais sur les ouvrages physico-mathématiques* de Léonard de Vinci, p. 45.

(2) *Voyez* dans le catalogue des tableaux de Léonard, ceux qu'il fit dans Milan.

(3) Louis XII entreprit la conquête du Milanais, et s'en rendit maître dans peu de jours, aidé du secours des Vénitiens. Il en chassa Louis Sforce, dit le More, et pour justifier cette investiture inopinée, l'histoire ajoute que Louis Sforce avait usurpé cet état sur son neveu, et que par cette usurpation, et le meurtre de ce prince qu'on lui imputait, il s'était rendu odieux à tout le monde. Louis XII en partant de Milan, y laissa, pour gouverner l'état en son nom, Jean-Jacques Trivulce, qui n'avait pas le talent d'y faire aimer la domination française. Le duc, chassé, trouva dans la faveur de quelques-uns du peuple, le moyen de rentrer dans son État

quête, et s'en rendit maître en peu de jours. Par deux fois le duc fut défait et mené captif en France. Après cette disgrâce des Sforces, les arts effrayés se dispersèrent dans l'Italie. Les artistes qui avaient acquis de la célébrité dans tous les beaux-arts, sous la conduite de Léonard de Vinci, se réfugièrent partout où fleurissait le rameau de la paix. (L'histoire en cite plusieurs qui ont acquis des droits à la postérité, tels que Melzi, César Sesto, Bernard Loviro, André Salario, Paul Lomazzo, Marc Uggioni, Antoine Boltrasio, Gobbo, Bernazzano, etc.) L'entrée de Louis XII dans le Milanais, fournit encore un sujet au génie de Léonard, pour faire connaître sa science dans la mécanique; et, comme un autre Archimède, au milieu des camps, il pensait encore aux moyens d'étonner le monde par les plus admirables productions du génie (1). Arrêté

dès le printemps de l'année suivante; mais comme les moyens de se soutenir long-temps lui manquaient, il en fut de nouveau chassé par ce même prince, assisté des Suisses, qui feignirent de se révolter contre le duc, faute de paye. Il avait pris l'habit d'un de leurs soldats, pour s'échapper, et comme ils étaient en marche pour se retirer dans leur pays, ils le dénoncèrent lâchement; il fut reconnu et arrêté près de Novare, et conduit prisonnier en France, où il mourut au château de Loches en Touraine, huit ans après. [*Hist. univ.*]

Sur le carton d'un des douze volumes manuscrits de Léonard, qui sont à l'Institut national, on trouve de lui ces mots écrits dans le même temps : «Fuis les orages.... le duc a perdu » l'Etat, ses biens et la liberté; aucun de ses ouvrages n'a été » achevé.» [*Essai sur les ouvrages de Vinci*, p. 37.]

(1) Dans les manuscrits de Léonard on trouve un mémoire de lui qu'il présenta à Louis Sforza. Ce mémoire donne l'idée

par le temps, il se borna à faire un lion automate, qui s'avança au devant du roi dans la salle du palais, puis s'étant dressé sur ses deux pieds de derrière, il ouvrit son estomac et fit voir un écusson rempli de fleurs-de-lys (1).

Louis XII accorda à Léonard une pension, et lui fit don de quelques droits sur les canaux du Milanais. Sous le gouvernement français, il acheva des travaux sur l'hydraulique qu'il avait commencé sous les Sforza. On cite avec enthousiasme la jonction du canal de Martesana avec celui du Tesin, comme un chef-d'œuvre digne des travaux de Ptolomée. Dans ses recherches et ses méditations, il trouva les moyens de vaincre la nature, qui s'opposait partout

de ses connaissances dans la pratique de l'architecture civile et militaire; en voici un extrait de ce qu'en a publié J.-B. Venturi :

« Monseigneur, puisque je vois que ceux qui passent pour » être maîtres dans l'art des machines militaires, ne savent » point sortir du commun, je vais vous offrir mes idées là- » dessus. — Je vous ferai des pontons très-légers et très-so- » lides, j'indiquerai la manière de les placer et de les défendre » avec sûreté. Lorsqu'il s'agira de prendre une place, j'en » épuiserai le fossé d'eau; je connais l'art de creuser une » galerie souterraine au-dessous des fossés mêmes, et de la » pousser jusqu'à tel point déterminé qu'on veut. Si le fort » n'est point bâti sur la roche, je le renverserai. — J'ai dif- » férentes nouvelles constructions de combardes, de *passa-* » *volanti*, et de mortiers, de ceux qui sont propres à jeter de » la grêle, du feu et de la fumée au milieu de l'ennemi, et » de toutes les autres machines convenables à un siége, et à » la guerre de terre ou de mer, selon les circonstances, etc. »

(1) Lomazzo. *Trattato della pittura*, p. 106.

à l'exécution d'un si vaste projet : il ouvrit la navigation de Milan, et l'on vit les eaux de l'Adda, en fertilisant les campagnes, amener l'abondance dans la ville. « Il avait, dans sa jeunesse, déjà donné » des preuves de sa capacité dans ce genre, avec le » projet d'un canal de navigation de Florence à » Pise. Léonard de Vinci s'était encore acquis une » telle réputation dans l'architecture militaire, » qu'après la chute de Louis Sforza, le duc Va- » lentin l'attacha à son service, en qualité d'archi- » tecte et d'ingénieur en chef; il lui donna com- » mission de visiter les places de ses états, et or- » donna que tout autre ingénieur des mêmes places » fût obligé de se consulter avec Vinci, et de se » conformer à ses plans (1). »

Depuis 1502 jusque vers l'an 1513, on voit Léonard alternativement dans la Romagne, à Milan et à Florence. C'est l'époque de sa vie où il paraît s'être entièrement livré aux études spéculatives. Il se retirait souvent dans la maison Melzi : dans ce séjour agréable, il s'appliquait entièrement à la philosophie. C'est dans cette maison où l'on peut présumer qu'il a fait la majeure partie des manuscrits qui augmentent aujourd'hui nos richesses nationales dans les sciences (2). Dans ses recherches et ses dé-

(1) Ce diplôme a été publié par Guillaume de la Vallée, dans la nouvelle édition de Vasari, à Sienne, 1792. *Essai sur les ouvrages de Léonard*, p. 45.

(2) Les manuscrits de Léonard, rapportés d'Italie, sont en 12 volumes.

convertes sur l'optique, la physique générale, l'astronomie physique, les phénomènes de la nature, et généralement toutes les sciences qui empruntent leur force de la géométrie, il est prodigieux (1). A cette époque, la Peinture n'était que la plus faible partie de ses occupations. Les troubles de la Lombardie avaient fermé le temple des beaux-arts. L'humiliation des Sforza ses protecteurs, le ressouvenir de ses affections et de ses jouissances passées, lui rendaient le séjour de Milan pénible. Rien ne pouvait plus l'attacher à un pays qui, dans sa prospérité, lui fournissait les occasions de gagner tous les suffrages des savans et des amateurs des beaux-arts avec le pinceau d'Apelle, et le cœur des Grâces avec la lyre du dieu du jour (2). La postérité ne nous a conservé de lui que ce morceau précieux de sa verve poétique.

SONETTO MORALE.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia,
Che quel che non si può folle è volere.
Adunque saggio è l'huomo da tenere,
Che da quel che non può suo voler toglia.

Pero ch'ogni diletto nostro e doglia
Stà insi e no saper voler potere,
Adunque quel sol può che c'ol dovere
Ne trahe la ragion fuor di sua soglia.

(1) *Voyez* les fragmens tirés des manuscrits de Léonard, traduits de l'italien par Venturi.

(2) Il jouait par excellence d'une lyre à vingt-quatre cordes, qu'il avait formée de ses propres mains.

VASARI, MAZZENTA, LOMAZZO.

Ne sempre è da voler quel che l'huom puote.
Spesso par dolce quel che torna amaro,
Piansi gia quel ch'io volsi poi ch'io l'hebbi,

Adunque tu, lettor, di queste note,
S'a te vuoi esset buono, è a gl' altri caro,
Vogli semper poter quel che tu debbi.

Ainsi Léonard a possédé toutes les parties des beaux-arts ; tous doivent un tribut à sa mémoire (1).

La gloire appelait encore Léonard dans les beaux-arts : il se rendit à Florence qui jouissait alors du repos nécessaire pour les faire fleurir. La magnificence des Médicis, plus que l'amour de la patrie, les retenait dans leurs états. Il fut accueilli dans cette cour avec les égards dus à un talent supérieur. Il y fit plusieurs beaux ouvrages et de magnifiques portraits. Celui qu'il peignit avec plus de soin, fut le portrait de Lisa del Giocondo (2). Il employa un temps considérable à le finir (3). Pendant qu'il peignait cette dame, elle était toujours environnée de personnes qui faisaient de la musique, afin de la détourner de cette mélancolie dans laquelle on tombe inévitablement quand on reste long-temps dans l'inaction. On admire dans ce portrait le mouvement du sourire.

(1) C'est une invitation aux célèbres musiciens de faire revivre ce morceau de poésie de Léonard.

(2) Vasari.

(3) Plusieurs disent qu'il employa quatre ans à le finir, ce qui ne s'accorde point avec Vasari, qui dit lui-même que Léonard ne demeura que trois ans à Florence. Félibien dit qu'il employa quatre mois, ce qui parait plus vraisemblable.

François Ier l'acheta quatre mille écus. Dans le même temps, il fit encore le portrait de Ginèvra Benzi (1). C'était une jeune personne d'une grande beauté. Nous apprenons, par une lettre que Léonard écrivit de Florence au gouverneur de Milan, qu'il fit ces deux portraits pour le roi. « J'apporterai, dit-il, avec moi, deux portraits de différentes grandeurs, de deux de nos dames; je les ai faits pour notre roi très-chrétien, etc. (2). » Dans ce même temps (3), on forma le projet de peindre au palais de Florence la salle du conseil. Léonard de Vinci fut chargé, par un décret, de la conduite de l'ouvrage; il avait alors plus de soixante ans. Michel-Ange, qui ouvrait sa brillante carrière, peignait en concurrence avec lui. Agé à peine de vingt-neuf ans, il prétendait l'emporter sur Léonard (Le talent n'est pas toujours modeste). Léonard, qui n'avait pas encore eu de rivaux, en fut offensé. Cette provocation de Michel-Ange, dont l'humeur bizarre et les passions fortes fertilisaient le génie, lui parut le réveil de l'envie qui faisait effort pour ternir sa réputation qu'une longue carrière de gloire semblait avoir mise à l'abri de toute atteinte. On vit alors s'ouvrir des partis sur la diffé-

(1) Vasari.

(2) Bellincioni dans ses poésies fait mention de ces deux portraits.

(3) Environ depuis 1503, jusques vers l'an 1507, pendant lesquelles trois années on présume que Léonard demeura à Florence.

rence de leur talent : les mortifications qu'éprouvait Léonard de cette comparaison avec le jeune Michel-Ange, les aigrirent davantage, et ils deviurent ennemis. Léonard en fut très-affecté, mais son courage ne fut point abattu : indigne de cette basse jalousie qui dégrade les talens supérieurs, il ranima en lui ces passions sublimes qui portent le génie aux grandes choses, sans lesquelles toutes les connaissances humaines languiraient et retomberaient dans le chaos ; et malgré la différence de son âge à celui de Michel-Ange, il soutint glorieusement la noble émulation qui s'établit entre eux. Ce fut cette lutte mémorable qui donna naissance à ces deux fameux cartons qui firent long-temps l'admiration de toute l'Italie. Celui de Léonard représentait la défaite de Picinino, général des troupes de Philippe de Milan. « On y admirait, entre autres » choses, un groupe d'hommes à pied et à cheval, » qui, dans des attitudes les plus hardies, combat- » taient pour un drapeau. » Celui de Michel-Ange représentait le siége de Pise par les Florentins. Il avait exprimé dans le sien une troupe de soldats qui, entendant sonner l'alarme dans le camp, sortent précipitamment d'une rivière où ils se baignaient, pour aller au combat. Egalement beau, également sublime, on ne put déterminer auquel des deux on devait accorder les honneurs du triomphe : mais la carrière de Léonard s'avançait, ses ennemis lâchement en calculaient la durée. Son chef-d'œuvre ne put terrasser l'envie ; elle lança de nouveau ses traits

sur lui. Raphaël, encore jeune (car il n'avait que vingt-un ans), profita des démêlés de ces deux grands hommes. Il se rendit à Florence, en octobre 1504 (1), où il était attiré par la célébrité de ces deux cartons et par la grande réputation de Léonard. Il demeura frappé en voyant les ouvrages de ce grand homme ; son grand talent fut pour lui comme un astre vivifiant dont il avait besoin d'éprouver la chaleur fécondante, pour mûrir les fruits de son beau génie. Il quitta dès ce moment la manière sèche et dure qu'il tenait de Pierre Pérugin son maître, et atteignit tout-à-coup ce degré éminent dans la Peinture, qui fait aujourd'hui l'admiration des savans.

L'avènement de Léon X mit fin aux mortifications que l'on continuait de faire éprouver à Léonard dans Florence. Il nous apprend, lui-même, qu'il partit de Milan pour Rome, le 24 septembre 1513, avec Jean-François Melzi (2). Ils accompagnaient le duc Julien de Médicis. Durant le voyage, il divertissait tout le monde avec différentes inventions mécaniques. Il composait avec une certaine matière des oiseaux qui s'enlevaient en l'air (3). Arrivé dans Rome, qu'il

(1) Vasari, *Vie de Raphaël.*

(2) Manuscrit de Léonard, vol. E., I. VENTURI.

(3) [*Félibien.*] Bien des fois Vinci dans ses écrits revient sur cet objet; il décrit avec beaucoup de soin le vol des oiseaux ; et tout en avouant que l'homme n'a pas la même force, il croyait pourtant possible de s'élever en l'air avec une machine tenue en équilibre contre l'impulsion du vent ; car il prétendait que les oiseaux mêmes planent quelquefois de cette

n'avait pas encore vue (1), il fut présenté au pape. Léon X, en qui la magnificence et l'amour des beaux-arts étaient des qualités héréditaires, fit à Léonard un accueil favorable, et résolut d'employer ses talens; mais l'envie l'avait devancé dans Rome : on se répandait en discours injurieux contre lui : la faction de Michel-Ange le desservait dans l'esprit du pape. L'aventure bizarre qui lui arriva est un avis aux princes, pour préserver le génie des persécutions de l'intrigue et de la jalousie. Comme Léonard se préparait à peindre, il s'occupait de la partie chimique de son art; ses soins, à cet égard, étaient extrêmement recherchés et lui prenaient beaucoup de temps. Le pape en étant prévenu par ses ennemis, dit qu'*il ne fallait rien attendre d'un homme qui songeait à finir ses ouvrages avant de les avoir commencés.*

Ainsi ce beau génie, ces chefs-d'œuvres et les services qu'il avait rendus aux arts, tout fut oublié dans un instant, et sacrifié à l'intrigue, par la faiblesse d'un prince qui s'en rendit l'esclave. Ainsi Rome, en ne sachant profiter de ses lumières et de ses talens, priva encore la postérité des nouveaux chefs-d'œuvres dont il l'aurait enrichie dans les grands travaux qui eurent lieu à cette époque.

Léonard a donc éprouvé toutes les vicissitudes de

manière sans avoir besoin du battement de leurs ailes. *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, p. 42.

(1) Félibien.

la célébrité dans la Peinture. A Milan, il égala les Grecs dans l'art de représenter la beauté. A Florence, tout rayonnant de gloire, il se dévoua généreusement aux sollicitudes de l'émulation pour la prospérité des arts. A Rome, il fut victime de l'ingratitude et de l'injustice. En sage philosophe, il se montra digne de supporter cette adversité, pour qu'il ne manquât rien à sa gloire. Il avait alors plus de soixante-dix ans, mais son génie brûlait encore de produire ; il résolut de quitter sa patrie, à la voix de François Ier qui l'appela près de lui. L'honneur d'approcher un si grand roi et de le servir, semblait augmenter ses forces et son courage : il entreprit le voyage en France.

La cour était à Fontainebleau, il s'y rendit; François Ier le reçut avec les plus grandes marques d'estime et de bonté ; il le combla de bienfaits et de caresses. Le plaisir que ce prince éprouvait d'avance en procurant à Léonard dans son grand âge, les jouissances d'une vie tranquille et glorieuse, était encore mêlé d'espérances pour les avantages qu'il comptait tirer de ce grand génie dans le projet qu'il avait formé d'embellir Fontainebleau.

Il fut logé, par le roi, au palais de Clou, à Amboise. Depuis 1516 jusqu'en l'année 1519, l'histoire ne cite plus rien de ses travaux en Peinture ; on sait seulement qu'il fut chargé du projet d'un canal qui devait passer par Romorantin (1). Les fatigues du

(1) Manuscrit de Léonard, 8437, 3.e de la Bibliothéque nationale. VENTURI.

voyage, ou le changement de climat, altérèrent peu à peu sa santé, il fut presque toujours languissant. La cour alors séjournait fréquemment à Amboise, le monarque daigna le visiter plusieurs fois. Enfin, un jour que ce prince était près de lui, Léonard, affaibli par les souffrances d'une longue maladie, essaya le peu de force qui lui restait pour s'asseoir sur son lit, et comme il s'avançait pour exprimer au roi sa reconnaissance, tout-à-coup il perdit la parole et expira dans les bras de François Ier qui le soutenait pour le soulager (1).

Telle fut, à soixante-quinze ans, la fin glorieuse de ce qu'il y avait de périssable dans ce grand homme. Les derniers soupirs du créateur des arts dans l'Italie furent recueillis dans le sein d'un roi qui les regardait comme la partie la plus solide et la plus considérable de la gloire des nations, et qui en était lui-même le restaurateur, par les encouragemens qu'il leur donnait. La douleur qu'en ressentit le monarque, anoblit la pompe funèbre, et présagea pour ainsi dire l'apothéose de Léonard de Vinci. Il ne laissa d'autre postérité que ses ouvrages, où brûlera éternellement le flambeau d'un génie qui survivra aux siècles pour éclairer les arts. S'il ne se maria point, ce fut pour être entièrement livré à ses pro-

(1) Léonard est mort le 2 mai 1519, à Amboise, dans le palais du Clou; il y fit son testament et nomma François Melzo son héritier. Melzo en avança la nouvelle aux frères de Vinci, par une lettre écrite d'Amboise même, le 1.er juin suivant. *Elogi degli nomini illustri Toscani*, vol. 1. VENTURI.

fondes méditations ; « et c'est par là qu'il est arrivé » dans la Peinture (selon les paroles de Rubens), à » un tel degré de perfection, qu'il paraît comme » impossible d'en parler assez dignement, et encore » plus de l'imiter (1). »

(1) Rubens avait étudié très-soigneusement les tableaux de Léonard de Vinci, entr'autres, celui de la cène. Il fit, d'après ce chef-d'œuvre des études admirables. Les arts ont perdu les écrits qu'il avait composés sur ce grand homme : le morceau que nous a conservé de Piles, nous fait regretter le reste qui a péri dans un incendie.

Rubens est peut-être le Peintre célèbre le plus près de Léonard quant aux parties philosophiques et physiques de la Peinture; il ne diffère de lui que par une exécution plus prononcée, et par-là même inférieur dans le dessin, mais égal en connaissances qui embrassent toute la nature. Dans les ouvrages de ces deux grands hommes qui encadrent une science immense, la connaissance des parties les plus importantes de la physique est liée à celle de l'esprit et du cœur humain, c'est ce qui les rend inimitables. Léonard et Rubens ont puisé les prestiges que doit faire la Peinture sur les sens, dans les phénomènes de la nature; Rubens, grand praticien, parce qu'il s'est trouvé dans des circonstances qui l'ont mis à même de beaucoup produire, paraît avoir poussé plus loin cette connaissance dans l'exécution, mais dans un esprit plus systématique. Léonard, plus mesuré dans la recherche des causes primitives, les a développées plus méthodiquement. Ainsi, en conservant dans toute son intégrité la portion de gloire dont jouissent les grands Peintres, on peut dire que l'élévation de ces deux grands hommes est inaccessible dans la science de la nature.

CATALOGUE

CATALOGUE

Des Tableaux et dessins de Léonard de Vinci, *et des ouvrages qui ont été publiés d'après lui.*

N.° I.er

A Milan. Le grand tableau de la Cène, dans le couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, peint à fresque sur le mur. Lomazzo et Pedrini en tirèrent d'excellentes copies dans le seizième siècle. Il y en a six copies dans le Milanais; une à Lugano; une à l'Escurial en Espagne, et deux en France (*Essai sur les ouvrages de Léonard*, p. 47.) dont il y en avait une à Saint-Germain-l'Auxerrois et l'autre dans la chapelle du château d'Escouen. On prétend que la première avait été faite pour François I.er (Mariette.)

N.° II.

Paris, au Musée. Le portrait de la Joconde. Madame Lise, dite *la Joconde*, parce qu'elle était femme de *Francisco del Giocondo*, gentilhomme florentin, était célèbre par sa beauté. Elle est représentée assise, la tête presque de face et couverte d'un voile qui retombe sur ses épaules; elle a la main droite posée sur sa gauche. Le fond représente un paysage. Ce tableau,

sur bois, a deux pieds quatre pouces de haut, sur dix-neuf pouces; il est bien conservé: il vient de Versailles. (*Notice des tableaux recueillis dans la Lombardie.*)

N.° III.

Paris, au Musée. Un tableau représentant un portrait de femme, figure de petite nature, ayant de hauteur vingt-deux pouces, sur quinze pouces et demi de largeur; il était connu dans la collection du roi, sous le nom d'*Anne de Boulen.*

En consultant l'histoire, on voit que Léonard a pu faire le portrait de cette dame. Anne de Boulen, fille de Thomas Boulen, gentilhomme d'Angleterre, passa en France avec Marie, femme de Louis XII. Elle fut déclarée femme d'Henri VIII, et reine en 1533, et périt sur un échafaud le 19 mai 1536. Elle avait vécu secrètement avec ce prince plusieurs années avant son mariage. Ce tableau qui est très-beau, vient d'être gravé sous le nom de *la belle Ferronnière.* C'est une erreur de la part des auteurs; il était plus convenable de suivre l'opinion adoptée depuis des siècles, puisque l'histoire de cette princesse est assez célèbre par ses malheurs, pour inspirer de l'intérêt aux curieux et aux gens d'esprit.

N.° IV.

A Paris, au Musée. Un tableau représentant la Vierge

accompagnée de sainte Elisabeth et de saint Jean. Figures comme nature, ayant de hauteur cinq pieds quatre pouces sur trois pieds et demi de large; peint sur bois. Ce tableau est d'une grande beauté, il a besoin d'être réparé. *Idem.*

N.° V.

A Paris. Un tableau représentant la Vierge tenant le petit Jésus, au devant duquel parait un homme à genoux, et sur le fond un saint Michel. Figures de demi-nature; ayant trois pieds et demi de diamètre; peint sur bois. C'est un des beaux tableaux de Léonard, les caractères des têtes sont admirables. Il parait avoir souffert anciennement. *Idem.*

N.° VI.

Un tableau représentant la Sainte-Famille, accompagnée d'un saint Michel. Figures de deux pieds, ayant de hauteur trois pieds sur deux pieds un pouce de large; il a été élargi dans sa bordure. Il était à Versailles, cabinet des médailles. Il a anciennement appartenu à M. de Charmois. (Le même avait encore un tableau de Léonard, représentant Joseph qui fuit la femme de Putiphar; la douceur et la modestie de l'un, et l'impudence de l'autre étaient admirablement bien représentées.)

N.° VII.

A Paris, au Musée. Un tableau représentant saint Jean à demi-corps. Figure de petite nature, ayant de hauteur deux pieds deux pouces et demi sur vingt-un pouces de large, peint sur bois. La tête est très-belle, le bras n'est pas heureusement dessiné; il est assez bien conservé. Il vient de Versailles, cabinet des tableaux.

N.° VIII.

A Paris, au Musée. Un tableau représentant la Vierge assise avec l'enfant Jésus et saint Jean debout, accompagné d'un ange. Figures plus de demi-nature, ayant de hauteur six pieds sur trois pieds huit pouces de large; peint sur bois, cintré par le haut: il a été reporté de bois sur toile. Le fond a beaucoup souffert, les figures sont bien conservées. Il vient de Versailles. Il a anciennement appartenu au marquis de Sourdis. Lomazzo cite ce tableau comme un chef-d'œuvre de l'art et un des meilleurs de Léonard.

N.° IX.

Un tableau estimé, de Léonard de Vinci, représentant huit figures d'hommes et de femmes, à mi-corps, entre lesquels un vieillard qui paraît caresser une vieille. Fi-

gures de demi-nature, ayant de hauteur vingt pouces sur deux pieds neuf pouces de large; peint sur bois. Indiqué *Paris, cabinet des tableaux;* n'existe plus dans la collection des tableaux du Muséum.

N.° X.

Au Musée. Un tableau représentant sainte Catherine avec deux anges. Figure comme nature, ayant de hauteur deux pieds trois pouces sur deux pieds de large; peint sur bois. On croit cette copie faite par Mignard, et l'original en Allemagne. Le graveur Muller se propose d'en faire une estampe. Il vient de Versailles.

N.° XI.

A Nanci. Un tableau représentant un Christ tenant un globe. Figure de petite nature, ayant de hauteur seize pouces et demi sur quatorze pouces de large; peint sur bois. Il était à Versailles, cabinet des tableaux. On doute qu'il soit de Léonard. Il vient d'être envoyé au Musée de Nanci, département de la Meurthe.

N.° XII.

A Paris, au Musée. Une tête de femme de profil, nommée communément *la belle Ferronnière;* figure de petite nature, ayant de hauteur dix-huit pouces et demi

sur treize pouces et demi de large ; peint sur bois. Copie d'un faire sec. Il vient de Versailles, cabinet des tableaux.

N.° XIII.

A Paris, au Musée. Un Bacchus, figure comme nature, ayant de hauteur cinq pieds cinq pouces, sur trois pieds six pouces de large ; peint sur bois. On doute que ce tableau soit de Léonard, mais il est de l'école ; on l'attribue à Lorenzo, dit *Credi.* Il est en très-mauvais état.

N.° XIV.

A Paris, au Musée. Un portrait de femme. Cette femme est vue à mi-corps et comme à travers une fenêtre ; elle est vêtue d'un corps de robe rouge orné de broderie et galons d'or. La tête est de trois quarts et coiffée en cheveux courts et lisses ; son front est ceint d'une gance noire avec un diamant au milieu, et son cou est orné d'une cordelière. Ce tableau, sur bois, a vingt-trois pouces de haut sur dix-neuf pouces. La figure est de petite nature. Il vient de Versailles. Ce portrait pourrait être celui de Lucrèce Crivelli, que Léonard fit à Milan. (*Notice des tableaux recueillis dans la Lombardie.*)

N.° XV.

A Paris, au Musée. La fille d'Hérodias recevant la

tête de saint Jean. Salomé, fille d'Hérodias, vue à mi-corps, reçoit dans un bassin la tête sanglante de saint Jean-Baptiste que lui présente le bourreau, dont on n'aperçoit que la main. Un mouvement naturel lui fait détourner la tête; mais on voit dans ses traits la joie féroce qu'elle se fait de porter à sa mère cet horrible présent. Ce tableau, sur bois, a vingt-trois pouces de haut sur dix-neuf pouces. Les figures sont de grandeur naturelle. Il vient de Versailles; il a appartenu au cardinal de Richelieu; il est attribué à Léonard, mais on le croit de Luini ou d'Andrea Solario; ce dernier fut élève et favori de Léonard, qui lui apprit les secrets de son art, au point que souvent ses tableaux ont passé pour être du maître. (*Notice des tableaux recueillis dans la Lombardie.*)

N.° XVI.

A Paris, au Musée. La Vierge assise sur les genoux de sainte Anne, se baisse pour caresser l'enfant Jésus qui est à terre et joue avec un agneau. Le fond représente un paysage montueux: ce tableau, sur bois, a cinq pieds deux pouces de haut sur trois pieds dix pouces; les figures sont de grandeur naturelle. Il vient de Versailles, il était autrefois au palais Cardinal. Il faut que ce tableau ait été répété par Léonard, car il y en a un presque semblable à celui-ci dans l'église de Saint-Celse à Milan. (*Voyez le* n.° XXXVIII *du catalogue. Notice des tableaux recueillis dans la Lombardie.*)

N.° XVII.

A Milan, galerie de Florence. Un tableau, non-fini, qui représente la tête de Méduse. Cet ouvrage de la plus singulière invention qu'on puisse imaginer, présente des serpens dans un tel arrangement autour de cette tête, qu'il est impossible de les grouper d'une manière plus bizarre et plus extraordinare. (Vasari *di Leonardo da Vinci.*)

N.° XVIII.

Une Léda et une Pomone, demi-couvertes par des gazes transparentes; ils appartenaient à François I.er. Lomazzo (*tempio*, pag. 6 et 132) cite le tableau de la Léda, comme un chef-d'œuvre de l'art et un des meilleurs de Léonard. Goldoni dit que la Léda n'a jamais été en France; on en a conclu que le tableau original de Vinci était chez Firmian, à Milan, et qu'il est passé de là chez le prince de Kaunitz à Vienne. (*Notices sur la vie et les ouvrages de Vinci*, pag. 49.)

N.° XIX.

A Vienne. Une Nativité de Jésus-Christ non-finie. Léonard fit ce tableau pour le duc Louis Sforza; il est aujourd'hui dans le cabinet de l'empereur. (Vazari.)

N.° XX.

A Milan, galerie de Florence. L'Adoration des Mages, tableau non fini. (Vazari.)

N.° XXI.

A Milan, dans le réfectoire du couvent des Grâces. Les portraits de Louis Sforza avec la duchesse Béatrix sa femme. Ces deux figures sont à genoux; d'un côté on voit leurs enfans, et de l'autre un Christ à la croix. (Vazari.)

N.° XXII.

Galerie de Dusseldorf. Deux petits tableaux chez les Turini de Pescia; un était déjà en mauvais état du temps de Vazari, l'autre pourrait être celui de la galerie de Dusseldorf. (n.° 67, *pl. XIV.*) (Venturi, pag. 49.)

N.° XXIII.

La Vierge avec des fleurs dans une carafe. Jadis chez Clément VII. Serait-ce celui de la galerie de Borghese à Rome? (*Id.*, pag. 49.)

N.° XXIV.

A Vienne, chez le prince Lichtestein. Une tête du

Sauveur: Winkelman la regarde comme une des plus remarquables productions du génie, comme un modèle sublime de beauté virile la plus accomplie. (*Id.* p. 49.)

N.° XXV.

Galerie de Dresde. (vol. 2, n.° 5.) Un portrait de vieillard que l'on croit être un chevalier de la famille Trivulce, en habit de magistrat. Il a passé de Modène à la galerie de Dresde. (*Id.* pag. 49.)

N.° XXVI.

A Rome, dans le palais Barberini. Une Hérodias.

N.° XXVII.

Cabinet impérial. Une Hérodias. J.-B. Venturi pense que ce tableau est bien original de Vinci. Il a été gravé par Troyen, sous la direction de J. Teniers.

N.° XXVIII.

A Milan, galerie de l'archevêque. La Vierge et son enfant, non fini. (VENTURI, pag. 50.)

N.° XXIX.

A Milan, dans la Bibliothèque ambroisienne. Trois portraits et une Vierge avec l'enfant. (*Id.* pag. 50.)

N.° XXX.

A Rome, dans le palais Pamfili. La dispute de Jésus au milieu des docteurs, et un portrait de femme. (*Id.* page 50.)

N.° XXXI.

A Rome, à Saint-Onufre. Notre-Dame et son enfant, sur le mur. (*Id.* pag. 50.)

N.° XXXII.

A Rome, chez Strozzi. Une jeune fille. (*Id.*)

XXXIII.

En Espagne. Deux tableaux de Notre-Dame; un autre contenant la seule tête de saint Jean-Baptiste, adolescent, et un où sont deux enfans qui jouent avec un agneau. (Ximenès, page 129, Mengs, vol. 2, page 75, Venturi, page 50.)

N.° XXXIV.

A Florence, chez Nicolini. Un portrait. (*Idem*, p. 50.)

N.° XXXV.

En Angleterre. Un tableau représentant la Vierge, Jésus, saint Jean et un ange : il ornait autrefois la chapelle de la Conception dans l'église de Saint-François à Milan. Lomazzo cite ce tableau comme un des chefs-d'œuvres de Léonard et un des plus excellens modèles pour la distribution du clair-obscur. (*Trattato della pittura*, p. 171, 212. *Tempio*, p. 51.)

N.° XXXVI.

Un tableau représentant un monstre sortant de sa grotte; peint sur bois. Léonard dans sa jeunesse fut chargé par son père de faire un tableau pour un de ses amis qui habitait le bourg de Vinci. Lorsque le tableau fut terminé, il le plaça dans un jour qui lui était favorable. « Là, con-« duisant son père, il découvrit le tableau tout d'un » coup; le père recula d'horreur. Cela est bon, dit le fils, « prenez-le, il remplit son but. » (Vazari *di Leonardo da Vinci.*) Le tableau fut vendu dans la suite trois cents florins au duc de Milan.

N.° XXXVII,

Le fameux carton pour la salle du conseil de Florence,

représentant la défaite du général Picinino (un des principaux et plus célèbres ouvrages de Vinci). Lomazzo cite cet ouvrage comme un chef-d'œuvre de l'art (1). Le carton de Leonard et celui de Michel-Ange (*voyez la Vie*, page lv) restèrent exposés dans le palais Médicis, jusqu'à la mort du duc Julien. Ils disparurent pour lors, sans qu'on sache ce qu'ils sont devenus. Vasari dit que celui de Michel-Ange fut mis en pièces, et qu'il en restait de son temps quelques morceaux entre les mains d'un curieux à Mantoue.

N.° XXXVIII.

Un carton pour des tapisseries, qui représentait Adam et Eve dans le jardin d'Eden. Toutes les parties en étaient finies avec le plus grand soin, on y remarquait un fond de paysage qui était admirable. Il a été fait pour le roi de Portugal.

N.° XXXIX.

Le carton du tableau pour le grand autel de l'Annonciade, qui représentait sainte Anne, ravie de voir sa fille

---

(1) L'étude, ou le dessin, ou le trait d'une ou de plusieurs figures qui doivent être employées dans un ouvrage de peinture, à fresque, est ce qu'on appelle *carton*, lorque ce trait de la grandeur juste des figures qu'on doit peindre est tellement étudié qu'on le destine à être calqué sur la surface sur laquelle on doit exécuter l'ouvrage.

mère de Dieu, et la Vierge qui caresse l'enfant Jésus. Lorsque Léonard l'exposa à Florence, on allait en foule le voir comme on va à une fête (Venturi, page 50). Léonard le porta en France. François I.er aurait bien desiré qu'il le mît en couleur, mais Vasari pense qu'il ne l'a jamais colorié: c'est ce qui peut faire croire que les deux tableaux qu'on voit exécutés sur le même dessin, l'un à saint-Celse à Milan, et l'autre à Versailles, (sous le n.° xvi du présent catalogue) ne sont que des copies faites par Salaï et Melzo, élèves de Vinci, sous la direction de leur maître, qui les a peut-être retouchés. (*Notice sur la vie et les ouvrages de Vinci*, page 50.)

N.° XL.

Deux enfans monstrueux, faits d'imagination, dont l'un à double tête. (Lomazzo, *trattato*, page 637.)

N.° XLI.

Un groupe de deux cavaliers qui se combattent, et dont l'un veut arracher un drapeau à l'autre, pour le roi de France, que l'on suppose n'être qu'une partie du grand tableau de la salle de Florence. (Venturi, page 51.)

N.° XLII.

Vasari cite de Léonard les portraits d'Americ Vespuce,

de Saramuccia, d'Artus, valet-de-chambre de François I.er ce dernier portrait est chez Pagave, à Milan. (*Id.* p. 51.)

N.° XLIII.

La Circoncision de Jésus-Christ. (*Lettere Pittoriche*, vol. 2, lett. XCXII.) (*Id.*)

N.° XLIV.

Une Vierge et deux têtes de femmes en profil, chez l'électeur Palatin. (*Id.*)

N.° XLV.

Deux études de draperies, dans la galerie de Florence, gravées par Mulinari. (*Id.*)

N.° VLVI.

Un dessin qui représentait Neptune sur un char, traîné par des chevaux marins, entouré des divinités de la mer. Le Neptune était fait avec tant d'art qu'il paraissait plein de vie, et les têtes des divinités étaient toutes de la plus grande beauté. On y voyait les vents qui poussaient et amoncelaient les nuages de toutes parts, les flots agités et la mer en furie.

Léonard fit ce dessin pour Antoine Segui son ami; il fut donné dans la suite par Fabius, fils de Segui, à M. Jean Galdi avec les vers suivans au bas :

Pinxit Virgilius Neptunum pinxit Hemerus,
Dùm maris undiufoni per vada flectit equos,
Mente quidem vates illum conspexit uterque,
VINCIUS est oculis in reque vincit eos.
(*VASARI. Vita di Leonardo da Vinci*).

Dessins de Léonard, *exposés au Musée central des Arts, dans la galerie d'Apollon.*

N.° 1. Le chef de saint Jean, étude au crayon noir et lavé.

N.° 2. Cinq têtes de figures âgées, dessinées à la plume.

N.° 3. Un homme, assis rassemblant les rayons du soleil dans un miroir ardent, dont il se sert pour faire périr un dragon qui se bat contre un lion, une licorne et d'autres animaux féroces.

N.° 4. Tête de jeune homme, vue de profil et couverte d'une calotte, dessin à la plume.

N.° 5. Tête de vieillard, vue de trois quarts, dessin à la sanguine.

N.° 6. La Cène, dessin à la plume et lavé, du tableau qui se voit à Milan dans le réfectoire des Dominicains. Il est douteux que ce dessin soit original de Vinci.

N.° 7. La Cène, autre dessin à la plume et lavé au bistre. Il est fait, suivant quelques personnes, par le Titien, et suivant d'autres, par le Tintoret.

N.° 8. Portrait de Léonard de Vinci, vu de profil, dessiné à la sanguine.

De tous les cabinets des particuliers, le plus abondant en dessins de Léonard a été celui du comte d'Arundel, l'illustre curieux Thomas Howard, comte maréchal d'Angleterre et d'Arundel, chevalier de l'ordre de la Jarretière, mort en 1646; le même qui a enrichi l'Angleterre de ces fameuses inscriptions grecques qui sont connues parmi les savans, sous le nom de *Marbres d'Arundel*. Il offrit, au nom de Charles I.er, roi d'Angleterre, jusqu'à mille pistoles d'Espagne, pour un des volumes qui étaient à la bibliothéque Ambroisienne. (Mariette.) Les dessins et les livres de Vinci sont parvenus la plupart dans les mains de Pompée Léoni, qui les a obtenus du fils de François Melzo. (Lomazzo. *Tempio della pittura*.) Raphaël Trichet Dufresne, dans son édition du *Traité de la Peinture* de Vinci, a rapporté l'histoire de ces manuscrits et comment ils étaient parvenus à la bibliothéque Ambroisienne, sans indiquer la source d'où il l'avait trouvé, Mariette l'a copié. J.-B. Venturi donne la traduction de la pièce originale manuscrite de Jean-Ambroise Mazenta, qui a eu en sa possession les manuscrits de Léonard de Vinci, en 13 vol. in-fol.° et in-4.°, écrits à rebours. (*Voyez la Notice sur la*

vie et les ouvrages de Vinci, *par Venturi*, page 30.) Le Directoire exécutif a remis à l'Institut national ces 13 volumes, qui sont venus d'Italie; douze sont restés à l'Institut, le treizième volume est passé à la bibliothéque nationale.

A Milan. Statue équestre de François Sforza. (*Voyez la vie*, page 39.)

Une tête en terre qui représentait Jésus-Christ dans sa jeunesse. (*Voyez la vie*, page 32.)

A Florence. Les trois statues du portail du Baptistère de la cathédrale, exécutées par Rustici, sous la direction de Vinci. (Vasari, *vita di Leonardo*, etc.)

A Florence. Un saint Jérôme, en haut-relief, chez Hugfort, attribué à Léonard. (*Notice sur la vie et les ouvrages de Vinci*, page 40.)

N. B. On a enlevé de la bibliothéque Ambroisienne, à Milan, une tête de Léonard, pour être adressée au Musée de Paris, elle n'y est jamais arrivée, il en a été fait mention dans les inventaires. On présume qu'elle a été volée à Coni, lorsque les caisses des objets recueillis à Parme, Plaisance et dans la Lombardie, y ont été déposées.

Pièces qui ont été gravées d'après Léonard de Vinci, *pour servir de supplément au Catalogue de M.* Mariette.

Estampe du tableau de la Cène, gravée à Florence par Raphaël Morghen; largeur trente-trois pouces deux lignes

hauteur seize pouces trois lignes ; publiée en 1802. (*Voyez la vie* page xliij.)

Anne de Boulen, sous le titre de la *belle Ferronnière*, maîtresse de François I.er, gravée dans la manière du crayon, par Lefevre, d'après le dessin de Ingre. (*Voyez le* n.° 3 du présent Catalogue.)

Characaturas by Leonardo da Vinci from drawings by Winceslaus hollar, out of the Portland Muséum, etc. 1786, in-4. (16 pages, 64 têtes.)

Di segni di Leonardo da Vinci incisi e publicati da Carlo Guiseppe Gerli Milanesse sol Milano, 1784. (60 pl.) Quarante-deux de ces planches ont été tirées de la bibliothéque Ambroisienne et des manuscrits de Léonard ; les seize dernières du cabinet de Venance Pagave. (Venturi, page 52.)

Imitations of original, etc. Dessins originaux de Leonard de Vinci, contenant des figures, des têtes, des compositions, chevaux et autres animaux, sujets d'optique, de perspective, d'hydraulique, etc. Par Chamberlain ; Londres, Georges Nicolas. (*Idem*).

Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, nuovermente dato in luce, con la vita dell autore, da Raphaele Dufresne. Parigi, 1651, in-fol. Réimprimé à Naples en 1733, in-fol., à Bologne, en 1786, in-fol. ; à Florence, en 1792, in-4.°, avec les fig. gravées par la Belle.

Traduit en français par Roland Freat de Chambrai. Paris,

1651, in-fol. (On croit que le véritable traducteur du *Traité de la Peinture* est Martin de Charmois, sieur de Lauré, conseiller du roi en ses conseils, l'amateur le plus éclairé de son temps, un de ceux qui ont contribué à l'établissement de l'Académie royale de Peinture. Il maniait le ciseau et le pinceau avec quelques succès.)

Réimprimé, en 1716, in-12, et en 1796 in-8.°

Traduit en allemand, in-4.°; Nuremberg, 1736. (WEIGEL.)

Essais sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragmens tirés de ses manuscrits apportés de l'Italie, lus à l'Institut national des Sciences et Arts, par J.-B. Venturi, professeur de physique à Modène, de l'Institut de Bologne; suivis d'une Notice sur la vie et les ouvrages de Léonard de Vinci. Paris, Duprat, an V, 1797.

Nota. Si la fameuse collection du comte d'Arundel a été citée autrefois comme la plus nombreuse en dessins de Léonard de Vinci, la réunion la plus complète des conceptions de ce génie prodigieux doit donner à celle dont nous allons faire mention au moins autant de célébrité.

J'étais sur le point de clore ce Catalogue de tous les ouvrages de Léonard de Vinci, qui étaient jusqu'alors venus à ma connaissance, lorsque le hasard m'a fait rencontrer avec Mr. Legrand, architecte, qui réunit à la connaissance approfondie de son art l'amour le plus vif et le plus éclairé sur les productions des grands maîtres des diffé-

rentes écoles, et particulièrement sur les dessins dont il possède l'une des plus riches collections. Son portefeuille de Léonard de Vinci, entr'autres, contient une suite d'études précieuses et très-variées, au nombre de plus de cinquante, parmi lesquelles on en distingue plusieurs du premier ordre et de la plus haute valeur.

Proportions, anatomie, expressions, caricatures, études d'animaux, de chevaux surtout, études de têtes pour le célèbre tableau de la Cène, allégories, etc. composent le recueil précieux que cet amateur a rapporté d'Italie, et dont il jouit d'autant plus qu'il a eu le bonheur de sauver ces études si intéressantes de la destruction dont elles étaient menacées, la plupart se trouvant confondues avec d'autres dessins et des estampes anciennes que des enfans découpaient pour leur amusement.

C'est avec la plus grande satisfaction que nous avons appris aussi que M.r Legrand se proposait de graver ou faire graver partie de ces études de Léonard, particulièrement celles qui ont les proportions du corps humain pour objet, et de les joindre à une notice historique sur la vie de Léonard de Vinci, sur le caractère de ses dessins et sur les observations qui peuvent aider à constater leur originalité, ou à reconnaître les imitations qui en ont été faites, soit par ses élèves, soit par d'autres artistes.

Nous ne pouvons qu'applaudir à un tel projet qui enrichira le domaine des arts, et nous désirons bien vivement qu'il soit mis promptement à exécution.

Et comme M.r Legrand nous l'a fait espérer, quel-

ques-uns de ces croquis, remplis de grâce et de finesse, peuvent être rendus par la pointe naïve et spirituelle de M.r Denon, à qui les arts ont déjà tant d'obligations, et qui lui doivent, tout récemment encore, le beau Voyage en Egypte, dessiné, rédigé d'une manière si intéressante, et gravé en partie par lui-même; nul doute que tout le charme des dessins de Léonard ne soit fidèlement transmis dans les gravures que cet amateur veut joindre à la notice de M.r Legrand.

Je ne terminerai pas cette note additionnelle à l'énumération des ouvrages de Léonard de Vinci, sans rappeler à tous les amis de cet homme célèbre et vraiment extraordinaire, le superbe dessin qui a été fait de sa Cène, par M.r Dutertre, peintre français, dessin qui a obtenu, à l'exposition publique au Louvre, il y a quelques années, les suffrages de tous les artistes, et qui est regardé comme un monument d'autant plus précieux qu'il conserve dans toute sa pureté ce chef-d'œuvre de la Peinture, aujourd'hui extrêmement dégradé: il l'était beaucoup moins lorsque M.r Dutertre fit ce beau dessin d'une extrême fidélité, où toutes les expressions sont parfaites. L'artiste avait pris la précaution, pour que rien ne manquât à son ouvrage, de s'aider de la belle copie de la Cène, exécutée à Milan par Marc Uglone, élève de Léonard, dans le couvent de Saint-Jérôme, je crois près du canal, et de celle du réfectoire de la Chartreuse de Pavie (1); que le même Marc

(1) Cette belle copie, peinte sur toile, n'a point été détruite pendant les dernières guerres; un particulier l'a achetée lors

Uglone y a dessinée et qui a été coloriée par Paul Lomazzo, autre élève de Léonard. Ces belles copies ayant l'avantage d'être beaucoup mieux conservées que l'original, M.r Dutertre a pu rétablir dans son dessin les parties entièrement effacées dans le tableau de Léonard, et ce mérite infini dans ce dessin que nous nous plaisons à citer comme un chef-d'œuvre, doit faire désirer aux véritables amis des arts qu'un burin aussi gracieux que celui de Morghen transmette une seconde fois à la postérité la Cène de Léonard, qu'on ne saurait trop multiplier.

de la vente des effets de ce monastère, et l'a transportée à Milan où on la grave maintenant. On y observera des différences assez remarquables avec l'original qui a été, comme nous l'avons dit, très-dégradé et souvent retouché, au point que la belle composition de Léonard en a été très-altérée.

FIN.

TRAITÉ

DE

LA PEINTURE.

CHAPITRE PREMIER.

Quelle est la première étude que doit faire un jeune Peintre.

La perspective est la première chose qu'un jeune Peintre doit apprendre pour savoir mettre chaque chose à sa place, et pour lui donner la juste mesure qu'elle doit avoir dans le lieu où elle est : ensuite il choisira un bon maître qui lui fasse connaître les beaux contours des figures, et de qui il puisse prendre une bonne manière de dessiner. Après cela il verra le naturel, pour se confirmer par des exemples sensibles dans tout ce que les leçons qu'on lui aura données et les études qu'il aura faites, lui auront

appris : enfin il emploiera quelque temps à considérer les ouvrages des grands maîtres, et à les imiter, afin d'acquérir la pratique de peindre et d'exécuter avec succès tout ce qu'il entreprendra.

Les règles de la perspective dont les peintres font continuellement usage, et celles de l'architecture qu'ils sont souvent obligés d'employer, appartiennent les unes et les autres à la géométrie : or, la géométrie la plus simple et la plus élémentaire entraîne la nécessité de l'arithmétique, pour le calcul des angles et des côtés des figures.

Cet art de représenter les objets sur un plan, selon la différence que l'éloignement y apporte, soit pour la figure et la couleur, est un des plus puissans prestiges de l'illusion que la Peinture fait à nos sens. Tous les peuples qui ont connu le dessin, ont dû avoir une idée plus ou moins juste et plus ou moins étendue de la perspective ; et les plus savans Peintres de l'antiquité, comme les modernes, ont possédé cette science par excellence.

La perspective est, ou spéculative, ou pratique.

La spéculative est la théorie des différentes apparences ou représentations de certains objets, suivant les différentes positions de l'œil qui les regarde, les conséquences qui en dérivent appartiennent au simple raisonnement.

La pratique est la méthode de représenter ce qui parait à nos yeux, ou ce que notre imagination conçoit, et de le représenter sous une forme semblable aux objets

que nous voyons : elle est soumise à des règles qu'on ne saurait étudier de trop bonne heure.

Ce que nous venons de dire sur la perspective, suffit pour en faire connaître l'importance, et pour faire sentir que, sans aucune connaissance bien parfaite de cette science, il n'y a ni unité, ni variété, ni proportion en Peinture.

CHAPITRE II.

A quelle sorte d'étude un jeune Peintre se doit principalement appliquer.

Les jeunes gens qui veulent faire un grand progrès dans la science qui apprend à imiter et à représenter tous les ouvrages de la nature, doivent s'appliquer principalement à bien dessiner, et à donner les lumières et les ombres à leurs figures, selon le jour qu'elles reçoivent et le lieu où elles sont placées.

Le dessin est la base fondamentale des beaux-arts : c'est une imitation de tout ce qui est visible, faite avec des lignes.

On entend par le dessin, non-seulement la forme particulière des corps, mais encore l'analogie de toutes les parties qui en forment l'ensemble, qu'on appelle *proportion*.

On entend encore par le dessin, la précision du trait, la pureté et la finesse des contours,

Le dessin a pour partage la forme, l'ensemble et la grâce.

La forme d'un corps est exacte quand toutes les parties sont tracées avec netteté.

L'ensemble est ce qui présente à la vue l'union de toutes les parties d'un corps dans la proportion qui lui est propre, et la grâce de l'ensemble naît des rapports et de l'harmonie des mouvemens.

C'est avec le dessin que l'on jette les premiers fondemens de la science de peindre. Sans l'étude bien approfondie de cette partie de la Peinture, toutes les autres n'ont point de solidité : elle est si essentielle que pour en faire connaître l'importance, il faut s'appuyer d'une autorité.

On dit qu'un jeune peintre de Bologne alla voir le Tintoret pour lui demander des avis ; le Tintoret se contenta, pour toute réponse, de lui dire qu'il fallait dessiner, ce qu'il lui répéta tant de fois qu'il lui fit bien comprendre que le dessin est la base et le fondement de tout cet art.

CHAPITRE III.

De la méthode qu'il faut donner aux jeunes gens pour apprendre à peindre.

Nous connaissons clairement que de toutes les opérations naturelles, il n'y en a point de plus prompte que la vue ; elle découvre en un instant une infinité d'objets, mais elle ne les voit que confusément, et elle n'en peut discerner plus

d'un à la fois. Par exemple, si on regarde d'un coup-d'œil une feuille de papier écrite, on verra bien incontinent qu'elle est remplie de diverses lettres; mais on ne pourra connaître, dans ce moment-là quelles sont ces lettres, ni savoir ce qu'elles veulent dire : de sorte que pour l'apprendre, il est absolument nécessaire de les considérer l'une après l'autre, et d'en former des mots et des phrases. De même encore, si l'on veut monter en haut de quelque bâtiment, il faut y aller de degré en degré, autrement il ne sera pas possible d'y arriver. Ainsi, quand la nature a donné à quelqu'un de l'inclination et des dispositions pour la Peinture, s'il veut apprendre à bien représenter les choses, il doit commencer par dessiner leurs parties en détail et les prendre par ordre, sans passer à la seconde avant que d'avoir bien entendu et pratiqué la première; car autrement on perd tout son temps, ou du moins on n'avance guères. De plus, il faut remarquer qu'on doit s'attacher à travailler avec patience et à finir ce que l'on fait, devant que de se faire une manière prompte et hardie de dessiner et de peindre.

L'HABITUDE de l'ordre et de la méthode dans les premières études, facilite singulièrement pour l'avancement; c'est le fruit de la patience, de la constance et du courage qui aide à vaincre les obstacles qu'on ren-

contre à chaque pas dans un art où plus on avance, plus on trouve de difficultés.

L'art de la peinture, disait un grand maître, ressemble à une mer qui n'a point de bornes et qui paraît toujours plus grande à mesure que l'on vogue.

CHAPITRE IV.

Comment on peut connaître l'inclination qu'on a pour la peinture, quoiqu'on n'y ait point de disposition.

On voit beaucoup de personnes qui ont un grand désir d'apprendre le dessin et qui l'aiment passionnément, mais qui n'y ont aucune disposition naturelle : cela se peut connaître dans les enfans qui dessinent tout à la hâte et au simple trait, sans finir jamais aucune chose avec les ombres.

On ne peut connaître les dispositions des enfans pour le dessin, qu'en y fixant leur attention. L'auteur ne s'explique pas assez clairement dans ce chapitre. Rien n'est plus facile que de se tromper sur les dispositions plus ou moins sensibles dans les enfans qui, d'ailleurs, sont toujours trop dissipés pour se fixer dans les choses pour lesquelles ils ont le plus d'inclination.

C'est la persévérance qui porte à surmonter les difficultés, et les enfans n'en sont pas susceptibles ; la

moindre difficulté les arrête, et ils passent à d'autres objets.

Les parens et les maîtres de dessin verront dans le dialogue suivant la conduite qu'ils doivent tenir à l'égard des enfans à qui l'on fait cultiver le dessin dans le cours de leur éducation.

« *Demande.* Comment peut-on connaître si un enfant a les dispositions nécessaires pour être Peintre ?

« *Réponse.* S'il a plus de jugement que de vivacité d'esprit on peut en augurer favorablement.

« *D.* Quel est l'âge auquel on peut commencer à s'instruire de l'art ?

« *R.* L'âge le plus tendre est le plus propre pour cela, puisqu'à quatre ans l'enfant est déjà en état d'apprendre quelque chose ; c'est alors qu'il lui sera le plus facile d'acquérir la justesse de l'œil, parce que ses organes n'auront encore contracté aucune habitude.

« *D.* Mais si l'élève commence plus tard ses études, pourra-t-il espérer encore de parvenir à être un bon Peintre ?

« *R.* Sans le moindre doute ; mais il lui en coûtera plus de peine, si dans le cours de ses études on a négligé de lui enseigner le dessin.

« *D.* Quelle est la première chose qu'un maître doit enseigner à son élève ?

« *R.* Comme il n'est pas facile de connaître tout de suite le caractère et le génie des enfans, il est bon de les faire commencer par tracer des figures géométriques (d'abord avec la règle et le compas), et puis ensuite à vue, afin qu'ils acquièrent la justesse de l'œil, qui est la base fondamentale du dessin ; de sorte que lorsque l'élève sera parvenu à former ces figures à la sim-

ple vue, il saura dessiner correctement tout ce qu'on lui présentera, et son esprit concevra avec facilité toutes les proportions possibles. » (1)

(*Planche XXXIV.*) Le point n'a pas de dimension; il est l'extremité d'une ligne.

La ligne représentée à la *figure* 1.re est appelée *horizontale*.

On appelle *perpendiculaire* une ligne qui, étant abaissée sur une autre ligne, ne penche pas plus d'un côté que de l'autre. (Voyez *fig.* 2.)

Toute ligne est droite ou courbe : la ligne droite est celle qui va d'un point à un autre sans changer de direction (*fig.* 1.); c'est la plus courte de toutes les lignes, et par conséquent la mesure de la distance entre les points.

La ligne courbe est celle qui va d'un point à un autre en changeant de direction (*fig.* 4.); elle peut être plus ou moins variée.

La plus simple et la plus courte de toutes les lignes courbes est la circulaire. (*fig.* 5.)

On appelle *mixte* une ligne moitié droite et moitié courbe. (*fig.* 6.)

Le milieu d'une figure quelconque s'appelle *centre*; le point C est le centre du cercle (*fig.* 5.); le point C est le centre du carré (*fig.* 9.); le point C est le centre du triangle (*fig.* 10.) : il en est de même des autres polygones.

La *figure* 11 représente deux lignes perpendiculaires et parallèles.

On appelle *diamètre* une ligne qui partage le cercle

(1) *Mengs.*

en deux parties égales, et par conséquent passe par le centre. (*Voyez* la ligne A B, *fig.* 8.)

Le rayon est la moitié du diamètre : la ligne B C (*fig.* 5.) est un rayon.

La *figure* 12 est un carré avec une ligne horizontale, et une perpendiculaire qui le partage également.

Le rectangle est une figure de quatre côtés, perpendiculaires les uns aux autres (*fig.* 9.), et le carré est un rectangle dont les quatre côtés sont égaux.

Le cercle est la trace entière que décrit la pointe mobile d'un compas, pendant qu'elle tourne autour du centre où l'autre pointe est immobile.

Le rayon est l'intervalle du centre à la circonférence.

Les figures rectilignes sont celles que terminent des lignes droites (*fig.* 9, 10, 14, 16.). Un triangle est la moitié du rectangle de même base et de même hauteur. (*fig.* 15.)

On appelle *triangle* une figure terminée par trois lignes droites. (*fig.* 10.)

Les polygones réguliers sont des figures que terminent des côtés égaux et également inclinés les uns sur les autres. (*fig.* 16.)

Les polygones sont dans la classe des figures rectilignes.

Lorsque ces figures rectilignes ont leurs côtés égaux, elles prennent leur nom du nombre de leurs côtés. Ainsi le pentagone a cinq côtés, l'hexagone six côtés, l'heptagone sept, l'octogone huit, l'ennéagone neuf, le décagone dix.

Un angle est l'inclinaison d'une ligne sur une autre. (*fig.* 17.)

L'angle droit a quatre-vingt-dix degrés, et ses côtés sont perpendiculaires l'un à l'autre. (*fig.* 18.)

Un angle aigu est plus petit que l'angle droit, car on voit (*fig.* 18.) que l'angle droit A B C est plus grand que l'angle A B D qui est un angle aigu.

Un angle obtus est plus ouvert que l'angle droit, car on voit que l'angle droit A B C est plus petit que l'angle A B E qui est un angle obtus.

Tous les rayons qui sont enfermés dans l'angle droit, forment des angles aigus, et tous les rayons qui dépassent l'angle droit forment l'angle obtus.

Le cercle a quatre angles droits; le triangle isocèle a deux côtés égaux.

CHAPITRE V.

Qu'un Peintre doit être universel, et ne se point borner à une seule chose.

Ce n'est pas être fort habile homme, parmi les Peintres, que de ne réussir qu'à une chose; comme à bien faire le nu, à peindre une tête ou les draperies, à représenter des animaux, ou des paysages, ou d'autres choses particulières; car il n'y a point d'esprit si grossier, qui ne puisse, avec le temps, en s'appliquant à une seule chose et la mettant continuellement en pratique, venir à bout de la bien faire.

L'éducation de ceux qui se destinent à professer les beaux-arts, doit être très-soignée : c'est ce que Léonard de Vinci fait entendre dans les chapitres v, vi, vii, viii,

IX, X, XI. Lorsqu'il dit qu'un Peintre doit être universel, il entend formellement que l'artiste qui veut acquérir de la gloire ne doit rien ignorer de toutes les connaissances qui entrent dans la bonne éducation, et spécialement les hautes sciences. L'imitation fidèle n'est que le technique de l'art; avec l'étude et la patience on y parvient : mais pour être créateur dans le sublime, rendre la vertu aimable, l'honorer quand elle est malheureuse et persécutée; rendre le vice odieux, éterniser les grandes et belles actions; pour animer les scènes familières et y répandre l'intérêt qu'inspirent les pères, les mères, les épouses, les femmes et les enfans; pour imiter le calme, les tempêtes, les heures, les saisons, le climat; pour traduire la nature des sites et celle des masses qui les couvrent et les décorent; pour peindre aux yeux l'espace et les vibrations de la matière éthérée, il faut avoir une connaissance profonde de l'histoire, avoir de belles notions de la philosophie, de la physique et de la poésie.

Car à l'instant où le talent commence à se développer, et que l'artiste pourrait saisir par le sentiment les parties essentielles de l'art qu'aucun maître ne saurait enseigner; alors l'imagination, dépourvue de connaissance, ne peut apercevoir ni suivre de guide dans ses écarts déréglés; ce n'est plus qu'un feu follet qui se consume et s'évapore sans pouvoir se rallumer lorsqu'il s'éteint, ni être modéré quand il s'enflamme;

L'influence de l'éducation chez les Grecs se manifeste sur tous les chefs-d'œuvres sortis de leur génie. Ce peuple en était si jaloux, que Pline rapporte un règlement qui ne permettait qu'aux hommes libres et

distingués par leur naissance, de pratiquer les arts. Par une influence contraire, chez les Egyptiens et chez les Romains, nous voyons les arts être arrêtés dans leurs progrès, parce que chez les premiers, le culte religieux ne leur permettait point de s'écarter des formes établies pour leurs idoles, et chez les deux nations, parce quelles regardaient comme vile la classe des citoyens qui les exerçaient.

Le Poussin qui faisait consister l'excellence de la Peinture dans le choix des objets faits pour instruire et satisfaire l'esprit, s'explique ainsi sur les choses qui ne s'apprennent point, mais qui font parties essentielles de la Peinture.

« Pour ce qui est de la matière, elle doit être noble, qui n'ait rien reçu de l'ouvrier, et pour donner lieu au Peintre de montrer son esprit et son industrie, il faut la prendre capable de recevoir la plus excellente forme. Il faut commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du Peintre et ne se peuvent enseigner : c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut cueillir s'il n'est conduit par le destin. »

Ainsi, la beauté réelle et la beauté spéculative ne peuvent être mises en action sur la toile que par les lumières pénétrantes du savant; de même, les variétés et la nouveauté dans le sublime, sont les fruits de l'imagination cultivée et enrichie de toutes les connaissances humaines.

« Cependant il semble que nos artistes pensent bien différemment, et qu'ils secouent la littérature et les sciences comme un joug pénible, pour se livrer entièrement aux opérations de l'œil et de la main. Leur

préjugé contre l'étude paraît bien difficile à déraciner. L'exemple de Léonard de Vinci et de quelques auteurs modernes suffirait, indépendamment de l'exemple des anciens, pour justifier qu'il est possible à un grand Peintre d'être savant. »

Pline qui a écrit de la Peinture, comme aurait pu faire un homme de l'art, veut que la Peinture fasse briller l'érudition au préjudice même du coloris; il joint les titres de philosophe, d'écrivain, de poëte, à celui de Peintre.

CHAPITRE VI.

De quelle manière un jeune Peintre doit se comporter dans ses études.

L'ESPRIT d'un Peintre doit agir continuellement, et faire autant de raisonnemens et de reflexions, qu'il rencontre de figures et d'objets dignes d'être remarqués : il doit même s'arrêter, pour les voir mieux, et les considérer avec plus d'attention, et ensuite former des règles générales de ce qu'il a remarqué sur les lumières et les ombres, le lieu et les circonstances où sont les objets.

CHAPITRE VII.

De la manière d'étudier.

ÉTUDIEZ premièrement la théorie devant que d'en venir à la pratique qui est un effet de la

science. Un Peintre doit étudier avec ordre et avec méthode. Il ne doit rien voir de ce qui mérite d'être remarqué, qu'il n'en fasse quelque esquisse pour s'en souvenir, et il aura soin d'observer, dans les membres de l'homme et des animaux, leurs contours et leurs jointures.

CHAPITRE VIII.

Ce que doit faire un Peintre qui veut être universel.

Un Peintre doit être universel. Il faut qu'il étudie tout ce qu'il rencontre, c'est-à-dire qu'il le considère attentivement, et que par de sérieuses réflexions, il cherche la raison de ce qu'il voit; mais il ne doit s'attacher qu'à ce qu'il y a de plus excellent et de plus parfait dans chaque chose. Ainsi, comme un miroir représente tous les objets avec leurs couleurs et leurs caractères particuliers, l'imagination d'un Peintre accoutumé à réfléchir, lui représentera sans peine tout ce qu'il y a de plus beau dans la nature.

CHAPITRE IX.

Avis sur le même sujet.

Si un Peintre n'aime également toutes les parties de la peinture, il ne pourra jamais être

universel : par exemple, si quelqu'un ne se plaît point aux paysages, s'il croit que c'est trop peu de chose pour mériter qu'on s'y applique, i sera toujours au-dessous des grands Peintres. Boticello, notre ami, avait ce défaut; il disait quelquefois qu'il ne fallait que jeter contre un mur une palette remplie de diverses couleurs, et que le mélange bizarre de ces couleurs représenteront infailliblement un paysage.

Il est bien vrai que si on regarde attentivement une muraille couverte de poussière, et qu'on veuille y découvrir quelque chose, on s'imaginera voir des figures qui ressemblent à des têtes d'hommes, ou à des animaux, ou qui représentent des batailles, des rochers, des mers, des nuages, des bosquets et mille autres choses semblables : il en est à peu près de ces murailles salies par la poussière, comme du son des cloches, auxquelles on fait dire tout ce que l'on veut. Ces murailles peuvent bien échauffer l'imagination, et faire inventer quelque chose, mais elles n'apprennent point à finir ce qu'elles font inventer. On l'a vu dans le Peintre dont je viens de parler, qui fut toute sa vie un très-mauvais paysagiste.

CHAPITRE X.

Comment un peintre se doit rendre universel.

Un Peintre qui veut paraître universel, et plaire à plusieurs personnes de différens goûts, doit faire entrer dans la composition d'un même tableau, des choses dont quelques-unes soient touchées d'ombres très-fortes, et quelques autres touchées d'ombres plus douces; mais il faut qu'on connaisse la raison qu'il a eue d'en user ainsi, et qu'on voie pourquoi il a mis cette variété dans les jours et les ombres des différentes parties de son tableau.

CHAPITRE XI.

Comment on connaît le progrès qu'on fait dans la Peinture.

Un Peintre qui n'a presque point de doutes dans les études qu'il fait, n'avance guères dans son art. Quand tout paraît aisé, c'est une marque infaillible que l'ouvrier est peu habile, et que l'ouvrage est au-dessus de sa portée : mais lorsqu'un Peintre, par la force et par l'étendue de son esprit, connaît toute la difficulté de son ouvrage, alors il rend plus parfait de jour en jour

jour, à mesure qu'il fait de nouvelles réflexions, à moins que quelque raison ne l'oblige de le finir en peu de temps.

CHAPITRE XII.

De la manière d'apprendre à dessiner.

Un élève doit premièrement s'accoutumer la main à copier les dessins des bons maîtres, et à les imiter parfaitement, et quand il en a acquis l'habitude, il faut que, suivant le conseil de celui qui le conduit, il dessine d'après des bosses qui soient de bon goût, selon la méthode que je donnerai pour les figures de relief.

CHAPITRE XIII.

Comment il faut esquisser les compositions d'histoires et les figures.

Il faut faire promptement et légèrement la première esquisse d'une histoire, sans s'arrêter beaucoup à former les membres et à finir les figures, ayant seulement égard à la justesse de leur position sur le plan, après quoi le Peintre ayant arrêté l'ordonance de son tableau, il pourra les finir à loisir quand il lui plaira.

CHAPITRE XIV.

Qu'il faut corriger les fautes dans ses ouvrages, quand on les découvre.

Lorsque vous découvrirez quelques fautes dans vos ouvrages, ou qu'on vous y en fera remarquer, corrigez-les aussitôt, de peur qu'exposant vos tableaux aux yeux du public, au lieu de vous faire estimer, vous ne fassiez connaître votre ignorance; et ne dites point qu'à la première occasion vous réparerez la perte que vous avez faite de votre réputation: car il n'en est pas de la Peinture comme de la musique, qui passe en un instant, et qui meurt, pour ainsi dire, aussitôt qu'elle est produite; mais un tableau dure long-temps après qu'on l'a fait, et le vôtre serait un témoin qui vous reprocherait continuellement votre ignorance. N'alléguez pas non plus pour excuse votre pauvreté, qui ne vous permet pas d'étudier et de vous rendre habile, l'étude de la vertu sert de nourriture au corps aussi bien qu'à l'âme. Combien a-t-on vu de philosophes, qui, étant nés au milieu des richesses, les ont abandonnées, de peur qu'elles ne les détournassent de l'étude et de la vertu!

CHAPITRE XV.

Du jugement qu'on doit porter de ses propres ouvrages.

Il n'y a rien plus sujet à se tromper que l'homme, dans l'estime qu'il a pour ses ouvrages et dans le jugement qu'il en porte. La critique de ses ennemis lui sert plus que l'approbation et les louanges que lui donnent ses amis; ils ne font qu'une même chose avec lui, et comme il se trompe lui-même, ils peuvent aussi le tromper par complaisance, sans y penser.

CHAPITRE XVI.

Moyen d'exciter l'esprit et l'imagination à inventer plusieurs choses.

Je ne ferai point difficulté de mettre ici parmi les préceptes que je donne, une nouvelle manière d'inventer; c'est peu de chose en apparence, et peut-être passera-t-elle pour ridicule: néanmoins elle peut beaucoup servir à ouvrir l'esprit, et à le rendre fécond en inventions. Voici ce que c'est.... Si vous regardez quelque vieille muraille couverte de poussière, ou les figures bizarres de certaines pierres jaspées, vous

y verrez des choses fort semblables à ce qui entre dans la composition des tableaux; comme des paysages, des batailles, des nuages, des attitudes hardies, des airs de tête extraordinaires, des draperies et beaucoup d'autres choses pareilles. Cet amas de tant d'objets est d'un grand secours à l'esprit; il lui fournit quantité de dessins, et des sujets tout nouveaux.

Une imagination brillante, familière avec la vérité de chaque chose, trouve dans les nuages ramassés, dans le foyer des cheminées, dans les taches des vieilles murailles, dans les couleurs et les crayons mélangés, dans les ruines, des effets et des formes qui rappellent une infinité d'objets dont l'esprit est toujours préoccupé. On est quelquefois, dans ce cas, favorisé par la fortune; ce sont d'heureux momens (1), mais on ne peut

(1) Diderot, plus dirigé par l'ambition d'écrire sur l'art de la Peinture, que par goût, dit : « Quand on considère certaines figures, certains caractères de tête de Raphaël, des Caraches et d'autres, on se demande où ils les ont prises. *Dans une imagination forte, dans les auteurs, dans les nuages, dans les accidens du feu, dans les ruines*, etc. »

Il est bien vrai que les ruines offrent de belles choses à l'imagination; mais, dans la Peinture comme dans la poésie, les parties faites pour intéresser l'âme, prennent leurs sources dans l'esprit, dans le cœur; les attendre d'ailleurs, on est froid ou extravagant. Le goût, le sentiment et la sensibilité découlent de cette source dans les vers de Racine et dans les tableaux de Raphaël. On peut dire d'eux ce que Plutarque dit des vers d'Homère et des tableaux de Nicomaque : " Outre les perfections et les grâces dont ils brillent, ils ont encore

pas toujours espérer de grands succès dans la composition, avec ce moyen que nous regardons comme un conseil très-faible.

Il faut tirer de son propre fonds, la composition; elle demande beaucoup de réflexions, d'observations, et un grand fonds d'instruction.

CHAPITRE XVII.

Qu'il est utile de repasser durant la nuit dans son esprit les choses qu'on a étudiées.

J'AI encore éprouvé qu'il est fort utile, lorsqu'on est au lit, dans le silence de la nuit, de rappeler les idées des choses qu'on a étudiées et dessinées, de retracer les contours des figures qui demandent plus de réflexion et d'application; par ce moyen on rend les images des objets plus vives, on fortifie et on conserve plus long-temps l'impression qu'elles ont faite.

cet avantage, qu'ils paraissent n'avoir coûté ni travail ni peine à leur auteur. „

Si Diderot avait plus senti le sublime de la Peinture, il en aurait écrit avec plus de précision philosophique, et il aurait dit : *C'est dans la nature, dans une imagination forte et dans l'étude continuelle du cœur humain et des passions de l'âme.*

CHAPITRE XVIII.

Qu'il faut s'accoutumer à travailler avec patience, et à finir ce que l'on fait, devant que de prendre une manière prompte et hardie.

Si vous voulez profiter beaucoup et faire de bonnes études, ayez soin de ne dessiner jamais à la hâte ni à la légère. A l'égard des lumières, considérez bien quelles parties sont éclairées du jour le plus grand; et entre les ombres, remarquez celles qui sont les plus fortes, comment elles se mêlent ensemble, et en quelle quantité, les comparant l'une avec l'autre. Pour ce qui est des contours, observez bien vers quelle partie ils doivent tourner, et entre leurs termes, quelle quantité il s'y rencontre d'ombre et de lumière, et où elles sont plus ou moins fortes, plus larges et plus étroites; et surtout ayez soin que vos ombres et vos lumières ne soient point tranchées, mais qu'elles se noient ensemble, et se perdent insensiblement comme la fumée; et lorsque vous vous serez fait une habitude de cette manière exacte de dessiner, vous acquerrez tout d'un coup, et sans peine, la facilité des praticiens.

Rien n'est plus fait pour arrêter les progrès que de

se livrer trop promptement à cette facilité naturelle que donnent souvent les grandes dispositions.

Lorsqu'un élève se livre trop tôt à l'essor de son imagination, il néglige les parties les plus essentielles de son art ; il fatigue son esprit en projets. Plus abondant en pensées qu'en moyens d'exécution, il commence sans cesse et ne finit rien, ou s'il réussit en quelque chose, c'est en acquérant plus de pratique que d'étude.

On ne peut prétendre à la célébrité qu'en s'habituant de bonne heure à finir et à soigner tout ce que l'on fait, en résistant à cette passion brûlante de la composition, avant d'avoir acquis les connaissances nécessaires pour classer ses idées, et en formant le jugement avant d'exercer l'esprit.

Si l'expérience nous apprend que les grandes dispositions sont le présage des talens, elle nous apprend aussi qu'elles sont très-souvent cachées dans certains individus. L'histoire en fournit des exemples qu'il est utile de citer pour l'encouragement.

La gloire du Dominicain est la récompense d'un travail opiniâtre et d'une persévérance sans bornes. Né avec une humeur taciturne, ses études furent assez obscures, et son silence, qui avait l'apparence de la stupidité, lui attirait la risée de ses camarades. Le trésor de science qu'il cachait se développant peu à peu, ils en prirent de la jalousie.

Comme il apportait beaucoup d'attention et de soin dans l'exécution de ses études, sa lenteur faisait dire à ses ennemis que ses ouvrages étaient faits avec peine, et comme labourés à la charrue, et ils l'appelaient *le bœuf*.

« Mais Annibal Carache, qui connaissait le caractère du Dominicain, leur dit que ce bœuf, à force » de labourer, rendrait son champ si fertile, qu'un » jour il nourrirait la Peinture. »

Docilis ac laboriosus, et in quocumque genere excellens ac sibi æqualis (1).

CHAPITRE XIX.

Qu'un Peintre doit souhaiter d'apprendre les différens jugemens qu'on fait de ses ouvrages.

C'est une maxime certaine qu'un Peintre, lorsqu'il travaille au dessin ou à la peinture, ne doit jamais refuser d'entendre les différens sentimens qu'on a de son ouvrage; il doit même en être bien aise, pour en profiter; car, quoiqu'un homme ne soit pas peintre, il sait cependant bien quelle est la forme d'un homme; il verra bien s'il est bossu ou boiteux, s'il a la jambe trop grosse, la main trop grande, ou quelqu'autre défaut semblable. Pourquoi donc les hommes ne remarqueraient-ils pas des défauts dans les ouvrages de l'art, puisqu'ils en remarquent dans ceux de la nature?

Il faut se défier de son jugement sur ses propres ouvrages; l'usage des Peintres de l'antiquité d'exposer

(1) C'est ce que Pline dit d'Eupranor, Peintre grec.

leurs ouvrages aux yeux du public, fait assez voir combien on pouvait profiter de la critique pour tendre à la perfection. Zeuxis, Apelle, Protogène, Amphion et plusieurs autres artistes célèbres de la Grèce, exposaient leurs ouvrages aux passans, et souvent se tenaient cachés derrière pour écouter ce qu'on en dirait, dans le dessein d'en profiter.

« Chacun sait l'histoire de ce cordonnier qui, passant devant la maison d'Apelle, un jour qu'il y avait un tableau exposé, reprit avec liberté quelques défauts qu'il aperçut à une chaussure, et qui fut corrigé aussitôt après. Le lendemain, repassant par le même endroit, cet artisan, glorieux de voir qu'on avait profité de sa critique, s'avisa de critiquer aussi une cuisse, ce qui fit sortir Apelle de derrière sa toile pour dire au cordonnier que son jugement ne passait point la sandale. »

« *Nè sutor ultrà crepidam.* »

Belle leçon pour les artistes qui ont une assez bonne judiciaire pour savoir discerner les réflexions justes et sensées d'avec celles qui partent de l'envie, due au savoir, ou de l'ignorance !

CHAPITRE XX.

Qu'un Peintre ne doit pas tellement se fier aux idées qu'il s'est formées des choses, qu'il néglige de voir le naturel.

C'EST une présomption ridicule, de croire qu'on peut se ressouvenir de tout ce qu'on a

vu dans la nature ; la mémoire n'a ni assez de force, ni assez d'étendue pour cela ; ainsi le plus sûr est de travailler, autant que l'on peut, d'après le naturel.

On doit toujours avoir dans sa poche un crayon et un petit livret, comme le recommande notre auteur, chapitre xc, afin de tracer, d'après nature, les objets qui plaisent et dont on aurait besoin. Les productions de ceux qui observent la nature en la traçant sans cesse, portent un air de vérité que n'ont jamais celles des artistes qui confient tout à la mémoire. J'y ajouterai même, que par le moyen de numéros correspondans du dessin à la marge, on pourrait faire des notes indicatives du lieu, des proportions et même de la couleur des objets. Cette précaution, en en contractant l'habitude, ne multiplierait pas beaucoup le travail qu'on donne ordinairement aux esquisses de tablettes, mais elle deviendrait avec le temps encore plus précieuse pour l'artiste.

CHAPITRE XXI.

De la variété des proportions dans les figures.

Un Peintre doit faire tous ses efforts pour se rendre universel; parce que s'il ne fait bien qu'une seule chose il ne se fera jamais beaucoup estimer. Il y en a, par exemple, qui s'appliquent à bien dessiner le nu; mais c'est toujours avec les mêmes proportions, sans y mettre ja-

mais de variété : cependant il se peut faire qu'un homme soit bien proportionné, soit qu'il soit gros et court, soit qu'il ait le corps délié, soit qu'il ait la taille médiocre, soit enfin qu'elle soit haute et avantageuse. Ceux qui n'ont point d'égard à cette diversité de proportions, semblent former toutes leurs figures dans le même moule : ce qui est fort blâmable.

CHAPITRE XXII.

Comment on peut être universel.

Un Peintre savant dans la théorie de son art, peut, sans beaucoup de difficulté, devenir universel, parce que les animaux terrestres ont tous cette ressemblance et cette conformité de membres, qu'ils sont toujours composés de muscles, de nerfs et d'os, et ils ne diffèrent qu'en longueur ou en grosseur, comme on verra dans les démonstrations de l'anatomie. Pour ce qui est des animaux aquatiques, parmi lesquels il y a une grande quantité d'espèces différentes, je ne conseillerai point au Peintre de s'y amuser.

CHAPITRE XXIII.

De ceux qui s'adonnent à la pratique avant que d'avoir appris la théorie.

Ceux qui s'abandonnent à une pratique prompte et légère avant que d'avoir appris la théorie, ou l'art de finir leurs figures, ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail ni boussole : ils ne savent quelle route ils doivent tenir. La pratique doit toujours être fondée sur une bonne théorie, dont la perspective est le guide et la porte; car sans elle on ne saurait réussir en aucune chose dans la peinture, ni dans les autres arts qui dépendent du dessin.

Observation pour les chapitres XXII *et* XXIII.

La théorie de l'art doit s'entendre ici comme l'étude complète de toutes les parties de la Peinture. Notre auteur recommande encore de ne point trop tôt entreprendre des ouvrages d'ordonnances, sans avoir acquis toutes les connaissances nécessaires aux Peintres.

CHAPITRE XXIV.

Qu'il ne faut pas qu'un Peintre en imite servilement un autre.

Un Peintre ne doit jamais s'attacher servilement à la manière d'un autre Peintre, parce qu'il ne doit pas représenter les ouvrages des hommes, mais ceux de la nature, laquelle est d'ailleurs si abondante et si féconde en ses productions, qu'on doit plutôt recourir à elle-même qu'aux Peintres qui ne sont que ses disciples et qui donnent toujours des idées de la nature moins belles, moins vives, et moins variées que celles qu'elle en donne elle-même, quand elle se présente à nos yeux.

Dans l'étude on ne peut que se frayer une bonne route, en prenant pour guides Raphaël, Dominicain, le Corrége, les Caraches, le Poussin, etc. et d'autres esmblables.

Néanmoins, il arrive souvent que l'artiste qui s'attache trop servilement à la manière d'un autre, absorbe ses dispositions naturelles, captive son génie, et reste d'ailleurs inférieur à son guide; il perd même l'espérance d'acquérir cette originalité piquante, d'où naît la variété qui est la source des progrès de l'art.

La dégénération du bon goût prend presque toujours sa source dans cette succession d'imitation.

Si on jette un coup-d'œil sur l'histoire de l'art, on verra que ce vice dominant a été de tout temps la cause de sa décadence.

On verra des artistes, avec des productions plus faites pour plaire aux yeux qu'à l'esprit, accaparer les suffrages du public, et en l'accoutumant peu à peu à un style mou et peu soigné, s'écarter insensiblement du bon goût, entraînant après eux une foule d'imitateurs dont les productions confuses et outrées ne sont d'aucun fruit pour l'étude, et peu glorieuses pour la nation qui les a produites.

CHAPITRE XXV.

Comment il faut dessiner d'après le naturel.

QUAND vous voulez dessiner d'après le naturel, soyez éloigné de l'objet que vous imitez, trois fois autant qu'il est grand: et prenez bien garde, en dessinant, à chaque trait que vous formez, d'observer par tout le corps de votre modèle, quelles parties se rencontrent sous la ligne principale ou perpendiculaire.

NOTRE auteur entend que l'on prenne le triple de la plus grande hauteur de l'objet ou du modèle, pour distance, en le dessinant; s'il n'y a point d'obligation pour cela, le double suffit. Ce principe posé, quand les occasions ne requièrent point de précaution à cet égard, il n'y a aucun inconvénient à dessiner comme l'œil voit.

CHAPITRE XXVI.

Remarque sur les jours et sur les ombres.

Lorsque vous dessinerez, remarquez bien que les ombres des objets ne sont pas toujours simples et unies, et qu'outre la principale, il y en a encore d'autres qu'on n'aperçoit presque point, parce qu'elles sont comme une fumée ou une vapeur légère répandue sur la principale ombre: remarquez aussi que ces différentes ombres ne se portent pas toutes du même côté. L'expérience montre ce que je dis à ceux qui veulent l'observer, et la perspective en donne la raison, lorsqu'elle nous apprend que les globes ou les corps convexes reçoivent autant de différentes lumières et de différentes ombres, qu'il y a de différens corps qui les environnent.

CHAPITRE XXVII.

De quel côté il faut prendre le jour, et à quelle hauteur on doit prendre son point de lumière, pour dessiner d'après le naturel.

Le vrai jour pour travailler d'après le naturel, doit être pris du côté du septentrion, afin qu'il ne change point: mais si votre chambre était

percée au midi, ayez des châssis huilés aux fenêtres, afin que par ce moyen la lumière du soleil, qui y sera durant presque toute la journée, étant adoucie, se répande également partout sans aucun changement sensible. La hauteur de la lumière doit être prise de telle sorte, que la longueur de la projection des ombres de chaque corps sur le plan, soit égale à leur hauteur.

CHAPITRE XXVIII.

Des jours et des ombres qu'il faut donner aux figures qu'on dessine d'après les bosses et les figures de relief.

Pour bien représenter les figures de quelque corps que ce soit, il faut leur donner des lumières convenables au jour qu'elles reçoivent et au lieu où elles sont représentées, c'est-à-dire, que si vous supposez qu'elles sont à la campagne et au grand air, le soleil étant couvert, elles doivent être environnées d'une lumière presque universelle; mais si le soleil éclaire ces figures, il faut que leurs ombres soient fort obscures, en comparaison des autres parties qui reçoivent le jour, et toutes les ombres, tant primitives que dérivées, auront leurs extrémités nettes et tranchées, et ces ombres doivent être accom-

pagnées

pagnées de peu de lumière, parce que l'air qui donne par réflexion à ces figures le peu de lumière qu'elles reçoivent de ce côté-là, communique en même temps sa teinte à la partie qu'il regarde, et affaiblit la lumière qu'il envoie, en y mêlant sa couleur d'azur. Ce que je viens de dire se voit tous les jours aux objets blancs, dont la partie qui est éclairée du soleil, montre qu'elle participe à la couleur de cet astre; mais cela paraît encore davantage lorsque le soleil se couche entre des nuages qu'il éclaire de ses rayons, et qu'un rouge vif et éclatant fait paraître tout enflammés; car alors ces nuages teignent et colorent de leur rouge tout ce qui prend sa lumière d'eux, et l'autre partie des corps qui n'est point tournée du côté de ces nuages paraît obscure et teinte de l'azur de l'air. Alors si quelqu'un voit cet objet si diversement éclairé, il s'imagine qu'il est de deux couleurs. C'est donc une maxime constante, fondée sur ce qu'on sait de la nature et de la cause de ces ombres et de ces lumières, que pour les bien représenter il faut qu'elles participent à leur origine, et qu'elles en tiennent quelque chose; sans quoi l'on n'imiterait qu'imparfaitement la nature.

Mais si vous supposez que la figure que vous représentez est dans une chambre peu éclairée, et que vous la voyiez de dehors, étant placée sur

la ligne par où vient le jour, il faudra que cette figure ait des ombres fort douces, et soyez sûr qu'elle aura beaucoup de grâce, et qu'elle fera honneur au Peintre, parce qu'elle aura beaucoup de relief, quoique les ombres en soient fort douces, surtout du côté que la chambre est le plus éclairée, car les ombres y sont presque insensibles. J'apporterai la raison de ceci dans la suite.

Lorsque l'horizon est couvert de nuages, les ombres sont plus brunes et les lumières moins vives que celles d'un beau jour.

Les ombres d'un beau jour sont moins brunes que celles d'un jour couvert, et les lumières sont aussi plus vives, cependant l'ombrage nous paraît plus sombre.

Ce n'est donc qu'à la grande vivacité des parties éclairées d'un soleil ardent, opposées à ces ombres, qu'elles paraissent à l'œil plus brunes.

La lumière d'un flambeau ne rend point la nuit plus obscure, cependant elle semble nous paraître telle par opposition avec cette clarté.

CHAPITRE XXIX.

Quel jour il faut prendre pour travailler d'après le naturel ou d'après la bosse.

La lumière qui est tranchée par les ombres avec trop de dureté, fait un très-mauvais effet:

de sorte que pour éviter cet inconvénient, si vous faites vos figures en pleine campagne, il ne leur faut pas donner un jour de soleil, mais feindre un temps couvert, et faire paraître quelques nuages transparens entre le soleil et vos figures, afin qu'étant éclairées plus faiblement, l'extrémité de leurs ombres se mêle insensiblement avec la lumière et s'y perde.

CHAPITRE XXX.

Comment il faut dessiner le nu.

Lorsque vous dessinerez le nu, donnez toujours à votre figure entière tout son contour, puis vous choisirez la partie qui vous plaira davantage, et après lui avoir donné une belle proportion avec les autres, vous travaillerez à la bien finir, car autrement vous n'apprendrez jamais à bien mettre ensemble tous les membres. Enfin, pour donner de la grâce à vos figures, observez de ne point tourner la tête d'une figure du même côté que l'estomac, et de ne point donner au bras et à la jambe de mouvement qui les porte du même côté; et si la tête se tourne vers l'épaule droite, faites qu'elle penche un peu du côté gauche; et si l'estomac avance en dehors, faites que la tête se tournant au côté gauche,

les parties du côté droit soient plus hautes que celles du gauche.

CHAPITRE XXXI.

De la manière de dessiner d'après la bosse, ou d'après le naturel.

Celui qui dessine d'après des figures en bosse ou de relief, doit se placer de telle sorte, que son œil soit au niveau de celui de la figure qu'il imite.

A cet égard, *voyez* la fin de l'observation du chapitre xxv, et pour une instruction plus solide, *voyez* le chapitre xxxviii.

CHAPITRE XXXII.

Manière de dessiner un paysage d'après le naturel, ou de faire un plan exact de quelque campagne.

Ayez un carreau de verre bien droit, de la grandeur d'une demi-feuille de grand papier, et le posez bien à blomb et ferme entre votre vue et la chose que vous voulez dessiner, puis éloignez-vous du verre à la distance des deux tiers de votre bras, c'est-à-dire, d'environ un pied et demi; et par le moyen de quelque instru-

ment, tenez votre tête si ferme, qu'elle ne puisse recevoir aucun mouvement; après, couvrez-vous un œil ou le fermez, et avec la pointe d'un pinceau ou d'un crayon, marquez sur le verre ce que vous verrez au travers, et contre-tirez au jour sur du papier ce qui est tracé sur le verre; enfin calquez ce dessin qui est sur le papier, pour en tirer un autre plus net sur un nouveau papier, vous pourrez mettre en couleur ce dernier dessin, si vous voulez; mais ne manquez pas d'y observer la perspective aérienne.

Avant de faire étudier la perspective par les règles de la géométrie, il serait à propos de faire quelques démonstrations avec l'instrument dont parle l'auteur (1): en voici une description.

Au lieu d'un verre il faut une glace sans teint, montée dans un châssis à coulisses posé perpendiculairement sur des pieds. Une carte piquée dans le milieu servira d'oculaire; elle sera montée sur une branche de fer parallèle à la glace, et dans un éloignement de 18 à 15 pouces environ l'œil ainsi posé, on pourra tracer avec du crayon blanc sur la glace même, tous les objets que l'on verra à travers, et la perspective y sera parfaitement observée.

La chambre obscure qui rend exactement les pro-

(1) Je l'ai employé avec succès dans mes cours, de manière à faire sentir la perspective à des gens qui n'avaient jamais pu s'en former d'idée.

portions, en observant la plus sévère perspective, doit être également employée pour l'instruction.

A travers le verre convexe on voit la nature réduite en petit; mais les objets s'y voient incorrectement, parce que ceux du milieu grossissent et ceux des côtés diminuent. Le miroir convexe produit le même effet avec les mêmes inconvéniens.

CHAPITRE XXXIII.

Comment il faut dessiner les paysages.

Les paysages doivent être peints de manière que les arbres soient demi-éclairés et demi-ombrés; mais le meilleur temps qu'on puisse prendre pour y travailler, est quand le soleil se trouve à moitié couvert de nuages: car alors les arbres reçoivent d'un côté une lumière universelle de l'air, et de l'autre une ombre universelle de la terre, et les parties de ces arbres sont d'autant plus sombres, qu'elles sont plus près de terre.

CHAPITRE XXXIV.

Comment il faut dessiner à la lumière de la chandelle.

Quand vous n'aurez point d'autre lumière que celle dont on se sert la nuit, il faudra que vous

mettiez entre la lumière et la figure que vous imitez un châssis de toile, ou bien de papier huilé, ou même un papier tout simple sans être huilé, pourvu qu'il soit faible et fin, les ombres étant adoucies par ce moyen-là, ne paraîtront point tranchées d'une manière trop dure.

Cette précaution, qu'on ne prend pas toujours, est cependant essentielle; mais il faut supposer un assez grand foyer de lumière pour que ces rayons, en passant à travers le corps transparent, conservent encore assez d'ardeur pour éclairer suffisamment le modèle.

Il faut aussi réunir la lumière en un seul foyer, parce que plusieurs lumières multiplient les ombres portées; ce qui fatigue singulièrement l'œil et le trompe. Dans ce cas, les lampes à air qui fournissent un grand foyer de lumières, sont préférables aux anciennes.

CHAPITRE XXXV.

De quelle manière on pourra peindre une tête, et lui donner de la grâce avec les ombres et les lumières convenables.

La force des jours et des ombres donne beaucoup de grâce au visage des personnes qui sont assises à l'entrée d'un lieu obscur, tout le monde sera frappé en les voyant, si les lumières et les ombres y sont bien distribuées; mais les con-

naisseurs pénétreront plus avant que les autres, et ils remarqueront que le côté du visage qui est ombré, est encore obscurci par l'ombre du lieu vers lequel il est tourné, et que le côté qui est éclairé reçoit encore de l'éclat de l'air dont la lumière est répandue partout, ce qui fait que les ombres sont presque insensibles de ce côté-là. C'est cette augmentation de lumière et d'ombre qui donne aux figures, et un grand relief, et une grande beauté.

CHAPITRE XXXVI.

Quelle lumière on doit choisir pour peindre les portraits, et généralement toutes les carnations.

Il faut pour cela avoir une chambre exposée à l'air et découverte, et dont les murailles auront été mises en couleur de carnation. Le temps qu'il faut prendre pour peindre, c'est l'été, lorsque le soleil est couvert de nuages légers; mais si l'on craint qu'il ne se découvre, il faut que la muraille de la chambre soit tellement élevée du côté du midi, que les rayons du soleil ne puissent donner sur la muraille qui est du côté du septentrion; car, par leurs reflets, ils feraient de faux jours, et gâteraient les ombres.

CHAPITRE XXXVII.

Comment un peintre doit voir et dessiner les figures qu'il veut faire entrer dans la composition d'une histoire.

Il faut qu'un Peintre considère toujours dans le lieu où son tableau doit être posé, la hauteur du plan sur lequel il veut placer les figures, et tout ce qui doit entrer dans la composition de son tableau, et qu'ensuite la hauteur de sa vue se trouve autant au-dessous de la chose qu'il dessine, que le lieu où son tableau sera exposé est plus élevé que l'œil de celui qui le regardera. Sans cette attention un tableau sera plein de fautes, et fera un fort mauvais effet.

CHAPITRE XXXVIII.

Moyen pour dessiner avec justesse, d'après le naturel, quelque figure que ce soit.

Il faut tenir de la main un fil avec un plomb suspendu pour voir les parties qui se rencontrent sur une même ligne perpendiculaire.

CHAPITRE XXXIX.

Mesure ou division d'une statue.

Divisez la tête en douze degrés, et chaque degré en douze points, chaque point en douze minutes, et les minutes en secondes, et ainsi de suite, jusqu'à ce que vous ayez trouvé une mesure égale aux plus petites parties de votre figure.

Les auteurs ne sont point d'accord sur les moyens de mesurer le corps humain; tout ce qui a été fait à cet égard est très-systématique, et se réduit à des principes généraux qui ne sont cependant pas invariables. Ce que dit Léonard de Vinci, dans ce chapitre très-court, ne renferme pas tout ce qu'on peut dire sur les proportions du corps humain; cet objet demande un plus grand développement, mais c'est peut-être tout ce qu'on peut en dire de mieux, parce qu'il suppose la connaissance de la géométrie, et aussi par les raisons que l'on verra dans l'observation du chapitre CLXXIII. Il est cependant urgent d'arrêter des principes fixes pour la tête, car tous ceux qui sont publiés par la gravure sont très-vicieux, et laissent des impressions fausses dans l'esprit des étudians. Ce travail est trop important pour être l'ouvrage d'un seul; il exige la réunion de plusieurs savans, une sage délibération et une grande perfection dans les instrumens.

Les figures antiques doivent servir de type pour cette grande opération; elles sont cependant toutes variées

dans les proportions, aucune ne se ressemble; néanmoins l'unité dans toutes, partant d'un centre déterminé par la sagesse des auteurs, s'y trouve expliquée dans la perfection, suivant les formes qu'ils supposaient aux divinités ou à la nature des choses, et selon le caractère du sujet.

Pour arrêter les mesures et les divisions de la tête, on pourrait donc prendre pour type les figures antiques, dont les proportions ont plus d'analogie entr'elles, selon les sexes et les âges; comme l'Apollon, la Vénus d'Arles, la Junon, le Laocoon, les têtes de la famille Niobé, etc. Les doutes qui naissent de la foule des systèmes contradictoires sur les proportions seraient éclaircis, et l'art y gagnerait.

Nous résumons ce chapitre en disant : que lorsqu'il s'agit de proportion et de perspective, il faut avoir recours à la géométrie; qu'il n'y a que l'ignorance qui peut l'écarter de l'éducation du Peintre, et que cette science de mesurer les longueurs et les distances, ne peut être remplacé par les principes de l'expérience.

Les mesures et les divisions les plus parfaites donneront d'excellentes proportions, il n'y a aucun doute, mais elles ne rendront jamais raison des causes efficientes de la beauté et de la grâce. Ces qualités naissent du sentiment, et ne peuvent être soumises aux calculs; mais le grand avantage qu'on doit en attendre sera toujours précieux, en ce qu'il démontrera que lorsque la variété ne se réduit pas à l'unité, par le moyen de l'ordre, de la régularité, de la proportion, elle ne présente à l'esprit qu'une confusion qui le fatigue et lui déplaît.

CHAPITRE XL.

Comment un peintre se doit placer à l'égard du jour qui éclaire son modèle. (Planche 35, fig. 1.)

Que A B soit la fenêtre par où vient le jour, et M le centre de la lumière. Je dis que le Peintre sera bien placé en quelque endroit qu'il se mette, pourvu que son œil se trouve entre la partie ombrée de son modèle et celle qui est éclairée, et il trouvera ce lieu en se mettant entre le point M et le point du modèle où il cesse d'être éclairé, et où il commence à être ombré.

Cette leçon est d'un bien faible intérêt ; elle n'apprend rien au praticien, et elle est très-obscure pour l'étudiant.

CHAPITRE XLI.

Quelle lumière est avantageuse pour faire paraître les objets.

Une lumière haute répandue également, et qui n'est pas trop éclatante et trop vive, est fort avantageuse pour faire paraître avec grâce jusques aux moindres parties d'un objet.

CHAPITRE XLII.

D'où vient que les Peintres se trompent souvent dans le jugement qu'ils font de la beauté des parties du corps et de la justesse de leurs proportions.

Un Peintre qui aura quelque partie de son corps moins belle et moins bien proportionnée qu'elle ne doit être pour plaire, sera sujet à faire mal la même partie dans ses ouvrages; cela se remarque principalement dans les mains que nous avons continuellement devant les yeux. Il faut donc qu'un Peintre corrige, par une attention particulière, l'impression que fait sur son imagination un objet qui se présente toujours à lui, et lorsqu'il a remarqué dans sa personne quelque partie défectueuse, il doit se défier de l'amour-propre et de l'inclination naturelle qui nous porte à trouver belles les choses qui nous ressemblent.

CHAPITRE XLIII.

Qu'il est nécessaire de savoir l'anatomie et de connaître l'assemblage des parties de l'homme.

Un Peintre qui aura une connaissance exacte des nerfs, des muscles et des tendons, saura

bien, dans le mouvement d'un membre, combien de nerfs y concourent, et de quelle sorte et quel muscle venant à s'enfler, est cause qu'un nerf se retire, et quels tendons et quels ligamens se ramassent autour d'un muscle pour le faire agir; et il ne fera pas comme plusieurs Peintres ignorans, lesquels, dans toutes sortes d'attitudes, font toujours paraître les mêmes muscles aux bras, au dos, à l'estomac et aux autres parties.

CHAPITRE XLIV.

D'un défaut de ressemblance et de répétition dans un même tableau.

C'est un grand défaut, et néanmoins assez ordinaire, que de répéter dans un même tableau, les mêmes attitudes et les mêmes plis de draperies, et faire que toutes les têtes se ressemblent et paraissent dessinées d'après le même modèle.

CHAPITRE XLV.

Ce qu'un Peintre doit faire pour ne se point tromper dans le choix qu'il fait d'un modèle.

Il faut premièrement qu'un Peintre dessine sa figure sur le modèle d'un corps naturel dont

la proportion soit généralement reconnue pour belle; ensuite il se fera mesurer lui-même, pour voir en quelle partie de sa personne il se trouvera différent de son modèle, et combien cette différence est grande; et quand il l'aura une fois observé, il doit éviter, avec soin, dans ses figures les défauts qu'il aura remarqués en sa personne. Un Peintre ne saurait faire trop d'attention à ce que je dis; car comme il n'y a point d'objet qui nous soit plus présent ni plus uni que notre corps, les défauts qui s'y rencontrent ne nous paraissent pas être des défauts, parce que nous sommes accoutumés à les voir, souvent même ils nous plaisent, et notre âme prend plaisir à voir des choses qui ressemblent au corps qu'elle anime. C'est peut-être pour cette raison qu'il n'y a point de femme, quelque mal faite qu'elle soit, qui ne trouve quelqu'un qui la recherche.

CHAPITRE XLVI.

De la faute que font les Peintres qui font entrer dans la composition d'un tableau, des figures qu'ils ont dessinées à une lumière différente de celle dont ils supposent que leur tableau est éclairé.

Un Peintre aura dessiné en particulier une figure avec une grande force de jour et d'ombres, et ensuite par ignorance, ou par inadvertance, il fait entrer la même figure dans la composition d'un tableau où l'action représentée se passe à la campagne, et demande une lumière qui se répande également de tous côtés, et fasse voir toutes les parties des objets. Il arrive, au contraire, dans l'exemple dont nous parlons, que contre les règles du clair obscur, on voit des ombres fortes où il n'y en peut avoir, ou du moins, où elles sont presque insensibles, et des reflets où il est impossible qu'il y en ait.

CHAPITRE XLVII.

Division de la Peinture.

La Peinture se divise en deux parties principales. La première est le dessin, c'est-à-dire, le

le simple trait ou le contour qui termine les corps et leurs parties, et qui en marque la figure : la seconde est le coloris, qui comprend les couleurs que renferme le contour des corps.

CHAPITRE XLVIII.

Division du dessin.

Le dessin se divise aussi en deux parties, qui sont la proportion des parties entre elles, par rapport au tout qu'elles doivent former, et l'attitude qui doit être propre du sujet, et convenir à l'attention et aux sentimens qu'on suppose dans la figure qu'on représente.

CHAPITRE XLIX.

De la proportion des membres.

Il faut observer trois choses dans les proportions ; la justesse, la convenance et le mouvement. La justesse comprend la mesure exacte des parties considérées par rapport les unes aux autres, et au tout qu'elles composent. Par la convenance on entend le caractère propre des personnages selon leur âge, leur état, et leur condition ; ensorte que dans une même figure on ne voie point en même temps des membres

d'un jeune homme et d'un vieillard, ni dans un homme ceux d'une femme; qu'un beau corps n'ait que de belles parties. Enfin le mouvement, qui n'est autre chose que l'attitude et l'expression des sentimens de l'âme, demande dans chaque figure une disposition qui exprime ce qu'elle fait, et la manière dont elle le doit faire; car il faut bien remarquer qu'un vieillard ne doit point faire paraître tant de vivacité qu'un jeune homme, ni tant de force qu'un homme robuste; que les femmes n'ont pas le même air que les hommes; qu'enfin les mouvemens d'un corps doivent faire voir ce qu'il a de force ou de délicatesse.

CHAPITRE L.

Du mouvement et de l'expression des figures.

Toutes les figures d'un tableau doivent être dans une attitude convenable au sujet qu'elles représentent, de sorte qu'en les voyant on puisse connaître ce qu'elles pensent et ce qu'elles veulent dire. Pour imaginer sans peine ces attitudes convenables, il n'y a qu'à considérer attentivement les gestes que font les muets, lesquels expriment leurs pensées par les mouvemens des yeux, des mains et de tout le corps. Au reste, vous ne devez point être surpris que je vous

propose un maître sans langue pour vous enseigner un art qu'il ne sait pas lui-même, puisque l'expérience peut vous faire connaître qu'il vous en apprendra plus par ses actions que tous les autres avec leurs paroles et leurs leçons. Il faut donc qu'un Peintre, de quelque école qu'il soit, avant que d'arrêter son dessin, considère attentivement la qualité de ceux qui parlent, et la nature de la chose dont il s'agit, afin d'appliquer à propos à son sujet l'exemple d'un muet que je propose.

Cette leçon est admirable, et le fruit qu'on peut tirer, en observant les gestes et le mouvement des muets, est préférable, sans doute, parce que c'est l'étude de la nature; mais cette leçon est encore susceptible d'une comparaison aussi instructive et puisée dans l'art du pantomime.

Un tableau est une scène muette; l'action du sujet historique qu'il nous trace doit s'y faire reconnaître par le geste, les attitudes et l'expression. (Il faut y ajouter le costume.)

Par le rapprochement que nous allons faire de ces deux arts, on verra qu'ayant pour but d'exprimer les mœurs et les passions des hommes sans le secours de la parole, il suppose dans ceux qui en font profession, une même étendue d'esprit.

La pantomime, si célèbre chez les Romains, consistait à exposer aux yeux, par le geste et le mouvement, les conceptions de l'âme et les sentimens les plus

cachés. Cassiodore dit, en parlant des célèbres pantomimes, « que sans le secours du chant ni de la symphonie, et sans prononcer un seul mot, ils exprimaient avec tant d'énergie et faisaient une telle impression sur l'esprit des spectateurs, qu'on met en doute si le discours ou l'écriture en eussent pu faire davantage. »

La Peinture aussi éloquente et plus séduisante encore (1), faisait dire à un philosophe ancien, « qu'elle était une méthode plus courte et plus efficace de former les mœurs que celle des philosophes, et qu'il est des tableaux aussi capables de faire rentrer en eux-mêmes les hommes vicieux que les plus beaux discours de morale. » Il cite à ce sujet, qu'une courtisane à la vue du portrait du philosophe Polémon, connu par sa vertu et la pureté de ses mœurs, rentra en elle-même et abandonna sa profession honteuse.

Lucien dit « qu'il fallait qu'un pantomime sût parfaitement la poésie et la musique, qu'il eût quelque teinture de la géométrie et même de la philosophie; qu'il empruntât de la rhétorique le secret d'exprimer les passions et les divers mouvemens de l'âme, et qu'il prît de la Peinture et de la sculpture, les gestes et les attitudes, ensorte que pour ces rapports il ne le cédât ni à Phidias ni à Apelle. »

Vitruve dit que l'artiste doit être versé dans les belles-lettres, la géométrie, l'optique et l'arithmétique; être instruit dans l'histoire; savoir la philosophie, la musique, la médecine, la jurisprudence et l'astrologie (2).

(1) Les anciens prétendaient que leurs divinités avaient été mieux servies par les Peintres que par les poëtes.

(2) *Architectum ingeniosum esse oportet et ad disciplinam docilem : litteratus sit, peritus Graphidos, eruditus geome-*

Le Peintre est donc le pantomime par excellence, puisque l'acteur doit encore venir puiser dans son art des modèles pour perfectionner le sien. Néanmoins les moyens moraux qu'emploient la Peinture et la pantomime, sont semblables, ayant pour but, l'une et l'autre, de se faire un chemin par les yeux, pour aller toucher l'esprit, le flatter et l'instruire, et de mettre en œuvre le sens en qui la perception est la plus vive et la plus prompte.

CHAPITRE LI.

Qu'il faut éviter la dureté des contours

Ne faites point les contours de vos figures d'une autre teinte que de celle du champ où elles se trouvent, c'est-à-dire; qu'il ne les faut point profiler d'aucun trait obscur qui soit d'une couleur différente de celle du champ, et de celle de la figure.

CHAPITRE LII.

Que les défauts ne sont pas si remarquables dans les petites choses que dans les grandes.

On ne peut pas remarquer dans les petites figures aussi aisément que dans les grandes, les défauts

triâ, etc. Vitruve. Ce qu'il dit à cet égard pour l'architecte peut s'appliquer au Peintre, parce qu'un bon Peintre doit être savant dans l'architecture.

qui s'y rencontrent; cela vient de la grande diminution des parties des petites figures, qui ne permet pas d'en remarquer exactement les proportions : de sorte qu'il est impossible de marquer en quoi ces parties sont défectueuses. Par exemple, si vous regardez un homme éloigné de vous de trois cents pas, et que vous vouliez examiner les traits de son visage et remarquer s'il est beau ou mal fait, ou seulement d'une apparence ordinaire, quelqu'attention que vous y apportiez, il vous sera impossible de le faire : cela vient sans doute de la diminution apparente des parties de l'objet que vous regardez, causée par son grand éloignement; et si vous doutez que l'éloignement diminue les objets, vous pourrez vous en assurer par la pratique suivante : Tenez la main à quelque distance de votre visage, de sorte qu'ayant un doigt élevé et dressé, le bout de ce doigt réponde au haut de la tête de celui que vous regardez, et vous verrez que votre doigt couvre non-seulement son visage en longueur, mais même une partie de son corps, ce qui est une preuve évidente de la diminution apparente de l'objet.

Lorsque les objets s'éloignent de nous, l'angle optique diminue et ils nous paraissent plus petits. Nous jugeons alors des grandeurs apparentes des objets par

comparaison. Dans l'éloignement ils nous paraissent encore moins éclairés : 1.° parce qu'ils nous envoient une moindre quantité de lumières ; 2.° parce que la masse d'air que les rayons ont alors à traverser intercepte une partie de ceux que les objets ont renvoyés.

L'œil serait toujours trompé sur la grandeur apparente des objets dans l'éloignement, si notre jugement ne nous aidait à la déterminer par la comparaison.

CHAPITRE LIII.

D'où vient que les choses peintes ne peuvent jamais avoir le même relief que les choses naturelles.

Les Peintres assez souvent se dépitent contre leur ouvrage, et se fâchent de ce que tâchant d'imiter le naturel, ils trouvent que leurs peintures n'ont pas le même relief, ni la même force que les choses qui se voient dans un miroir ; ils s'en prennent aux couleurs, et disent que leur éclat et la force des ombres surpassent de beaucoup la force des jours et des ombres de la chose qui est représentée dans le miroir; quelquefois ils s'en prennent à eux-mêmes, et attribuent à leur ignorance un effet purement naturel, dont ils ne connaissent pas la cause. Il est impossible que la peinture paraisse d'aussi grand relief que les choses vues dans un miroir (bien que l'une et l'autre ne soient que superficielles), à moins

qu'on ne les regarde qu'avec un œil ; en voici la raison (*pl.* 35, *fig.* 2.) : les deux yeux A B voyant les objets N M l'un derrière l'autre, M ne peut pas être entièrement occupé par N, parce que la base des rayons visuels est si large, qu'après le second objet, elle voit encore le premier ; mais si vous vous servez seulement d'un œil (*pl.* 35, *fig.* 3.), comme dans la figure S, l'objet F occupera toute l'étendue de R, parce que la pyramide des rayons visuels partant d'un seul point, elle a pour base le premier corps F, tellement que le second R qui est de même grandeur, ne pourra jamais être vu.

La réunion du chapitre CCCXLI avec celui-ci rend cette leçon plus intelligible.

Il est clair que l'auteur a voulu démontrer que les objets représentés dans un tableau, partant tous d'un même point de vue, le tableau doit être vu d'un seul œil, parce que deux yeux embrassant plus d'objets à la fois, et voyant plus fortement qu'un seul, l'illusion cesse par le trop grand degré de divergence des rayons que dirigent les deux axes optiques sur une surface plane. C'est que sur une surface plane la vue n'aperçoit d'autres objets que ceux qui y sont représentés, et qu'en regardant avec les deux yeux les objets naturels, nous voyons toujours au delà, et plus d'objets que celui que nous fixons.

Ainsi la perspective linéaire et la perspective aérienne ayant irrévocablement fixé sur la toile la distance des

objets, les profondeurs des plans, et chaque point de lumière à sa véritable distance du corps lumineux, sans qu'aucun changement puisse s'opérer : un seul œil suffit pour saisir l'illusion.

Dans ce cas, si on veut y faire attention, on verra qu'en fermant un œil, plus on fixera un tableau, plus l'illusion augmentera : on éprouvera le contraire en regardant le tableau avec les deux yeux.

Les choses peintes ne peuvent encore *jamais avoir le même relief que les choses naturelles;* 1.° parce que les couleurs en peinture, ne pouvant jamais atteindre comme sur la nature l'intensité de la lumière des corps éclairés, ce n'est que par la fonction des ombres qui excitent les tournans et profondeurs à fuir, qu'on obtient l'incidence et la non-incidence de la lumière;

2.° Parce que le tableau étant une surface plane, les ombres comme les lumières reçoivent également les rayons du jour;

3.° Parce que les couleurs n'étant point toutes de la même nature, et couchées en sens contraire, la superficie du tableau absorbe inégalement les rayons qui jaillissent de la source du corps éclairant.

Ainsi les ombres perdant en vigueur, leur fonction n'est point remplie, et les lumières conséquemment en ressentent un affaiblissement sensible (1).

(1) L'effet de la Peinture matte est toujours moins troublé que dans la Peinture luisante, parce qu'elle absorbe plus également les rayons du jour. Elle serait préférable si on pouvait parvenir à en tirer les mêmes avantages que la Peinture à l'huile.

CHAPITRE LIV.

Qu'il faut éviter de peindre divers tableaux d'histoire l'une sur l'autre dans une même façade.

Ce que je blâme ici est un abus universel et une faute que tous les Peintres font quand ils peignent les façades de chapelles : car, après avoir peint sur un plan une histoire, avec son paysage et des bâtimens, ils en peignent plusieurs autres au-dessus et à côté de la première, sur autant de plans différens, en changeant chaque fois de point perspectif ; de sorte que la même façade se trouve peinte avec plusieurs points de vue différens, ce qui est une grande bévue pour des Peintres, d'ailleurs habiles, puisque le point de vue d'un tableau représente l'œil de celui qui le regarde. Et si vous me demandez comment on pourra donc peindre sur une même façade la vie d'un saint, divisée en plusieurs sujets d'histoire, à cela je vous réponds qu'il faut placer votre premier plan avec son point perspectif à une hauteur de vue convenable à ceux qui verront votre tableau ; et sur ce premier plan représenter votre principale histoire en grand, et puis aller diminuant les figures et les bâtimens de la suite de votre sujet, selon

les diverses situations des lieux. Et dans le reste de la façade, vers le haut, vous y pourrez faire du paysage avec des arbres d'une grandeur proportionnelle aux figures, ou des anges, si le sujet de l'histoire le demande, ou bien des oiseaux, ou simplement un ciel avec des nuages, et semblables choses; autrement, n'entreprenez point de peindre ces sortes de tableaux, car tout votre ouvrage serait faux, et contre les règles de l'optique.

CHAPITRE LV.

De quelle lumière un Peintre se doit servir pour donner à ses figures un plus grand relief.

Les figures qui prennent leur jour de quelque lumière particulière, montrent un plus grand relief que celles qui sont éclairées de la lumière universelle, parce qu'une lumière particulière produit des reflets qui détachent les figures du champ du tableau; ces reflets naissent des lumières d'une figure, et rejaillissent sur les ombres de la figure opposée, et lui donnent comme une faible lumière; mais une figure exposée à une lumière particulière, en quelque lieu vaste et obscur, ne reçoit aucun reflet, tellement qu'on n'en peut voir que la partie qui est éclairée;

aussi cela se pratique seulement dans les tableaux où l'on peint des nuits avec une lumière particulière et petite.

CHAPITRE LVI.

Lequel est plus excellent et plus nécessaire de savoir donner les jours et les ombres aux figures, ou de les bien contourner.

Les contours des figures font paraître une plus grande connaissance du dessin que les lumières et les ombres : la première de ces deux choses demande plus de force d'esprit, et la seconde plus d'étendue ; car les membres ne peuvent faire qu'un certain nombre de mouvemens ; mais les projections des ombres, les qualités des lumières, leurs dégradations, sont infinies.

CHAPITRE LVII.

De quelle sorte il faut étudier.

Mettez par écrit quels sont les muscles et les tendons, qui, selon les différentes attitudes et les différens mouvemens, se découvrent ou se cachent en chaque membre, ou bien qui ne font ni l'un ni l'autre ; et vous souvenez que cette

étude est très-importante aux Peintres et aux Sculpteurs, que leur profession oblige de connaître les muscles, leurs fonctions, leur usage. Au reste, il faut faire ces remarques sur le corps de l'homme considéré dans tous les âges, depuis l'enfance jusqu'à la plus grand vieillesse, et observer les changemens qui arrivent à chaque membre durant la vie; par exemple, s'il devient plus gras ou plus maigre, quel est l'effet des jointures, etc.

CHAPITRE LVIII.

Remarque sur l'expression et sur les attitudes.

Dans les actions naturelles que les hommes font sans réflexion, il faut qu'un Peintre observe les premiers effets, qui partent d'une forte inclination et du premier mouvement des passions, et qu'il fasse des esquisses de ce qu'il aura remarqué, pour s'en servir dans l'occasion, en posant dans la même attitude un modèle qui lui fasse voir quelles parties du corps travaillent dans l'action qu'il veut représenter.

CHAPITRE LIX.

Que la Peinture ne doit être vue que d'un seul endroit.

La peinture ne doit être vue que d'un seul endroit, comme on en peut juger par cet exemple. Si vous voulez représenter en quelque lieu élevé une boule ronde, il faut nécessairement que vous lui donniez un contour d'ovale en forme d'œuf, et vous retirer en arrière jusqu'à ce qu'elle paraisse ronde.

Ce chapitre est insignifiant, la pensée de l'auteur paraît plus clairement développée dans le chap. CCCXXII.

CHAPITRE LX.

Remarque sur les ombres.

Quand après avoir examiné les ombres de quelque corps, vous ne pouvez connaître jusques où elles s'étendent, s'il arrive que vous les imitiez, et que vous en peigniez de semblables dans un tableau, ayez soin de ne les point trop finir, afin de faire connaître par cette négligence ingénieuse, qui n'est l'effet que de vos réflexions, que vous imitez parfaitement la nature.

CHAPITRE LXI.

Comment il faut représenter les petits enfans.

Si les enfans que vous voulez représenter sont assis, il faut qu'ils fassent paraître des mouvemens fort prompts, et même des contorsions de corps, mais s'ils sont debout, ils doivent au contraire paraître timides et saisis de crainte.

CHAPITRE LXII.

Comment on doit représenter les vieillards.

Les vieillards, lorsqu'ils sont debout, doivent être représentés dans une attitude paresseuse, avec des mouvemens lents, les genoux un peu pliés, les pieds à côté l'un de l'autre, mais écartés, le dos courbé, la tête penchée sur le devant, et les bras plutôt serrés que trop étendus.

CHAPITRE LXIII.

Comment on doit représenter les vieilles.

Les vieilles doivent paraître ardentes et colères, pleines de rage, comme des furies d'enfer; mais ce caractère doit se faire remarquer dans

les airs de tête et dans l'agitation des bras, plutôt que dans les mouvemens des pieds.

Ceci posé, comme un principe devient équivoque; on peut, sans pécher contre les règles, employer la vieillesse des femmes à d'autres rôles que celui de la colère. Peut-être l'auteur a-t-il voulu nous dire que les vieilles femmes sont plus irascibles, parce qu'elles poussent ordinairement à l'excès la prévoyance, l'inquiétude et la crainte de perdre ce qu'elles ont en leur possession, ce qui répand sur leur physionomie soucieuse le caractère de l'ire.

CHAPITRE LXIV.

Comment on doit peindre les femmes.

Il faut que les femmes fassent paraître dans leur air beaucoup de retenue et de modestie; qu'elles aient les genoux serrés, les bras croisés ou approchés du corps et plés sans contrainte sur l'estomac, la tête doucement inclinée et un peu penchée sur le côté.

CHAPITRE LXV.

Comment on doit représenter une nuit.

Une chose qui est entièrement privée de lumière n'est rien que tenèbres. Or, la nuit étant de

de cette nature, si vous y voulez représenter une histoire, il faut faire ensorte qu'il s'y rencontre quelque grand feu qui éclaire les objets à peu près de la manière que je vais dire. Les choses qui se trouveront plus près du feu tiendront davantage de sa couleur, parce que plus une chose est près d'un objet, plus elle reçoit de sa lumière et participe à sa couleur, et comme le feu répand une couleur rouge, il faudra que toutes les choses qui en seront éclairées aient une teinte rougeâtre, et qu'à mesure qu'elles en seront plus éloignées, cette couleur rouge s'affaiblisse en tirant sur le noir, qui fait la nuit. Pour ce qui est des figures, voici ce que vous y observerez. Celles qui sont entre vous et le feu semblent n'en être point éclairées; car du côté que vous les voyez, elles n'ont que la teinte obscure de la nuit, sans recevoir aucune clarté du feu, et celles qui sont aux deux côtés doivent être d'une teinte demi-rouge et demi-noire; mais les autres qu'on pourra voir au delà de la flamme, seront toutes éclairées d'une lumière rougeâtre sur un fond noir. Quant aux actions et à l'expression des mouvemens, il faut que les figures qui sont plus proches du feu portent les mains sur le visage, et se couvrent avec leurs manteaux, pour se garantir du trop grand éclat du feu et de sa chaleur, et tournent

le visage de l'autre côté, comme quand on veut fuir ou s'éloigner de quelque lieu : vous ferez aussi paraître éblouis de la flamme, la plupart de ceux qui sont éloignés, et ils se couvriront les yeux de leurs mains, pour parer de la trop grande lumière.

CHAPITRE LXVI.

Comment il faut représenter une tempête.

Si vous voulez bien représenter une tempête, considérez attentivement ses effets. Lorsque le vent souffle sur la mer ou sur la terre, il enlève tout ce qui n'est pas fortement attaché à quelque chose, il l'agite confusément et l'emporte. Ainsi, pour bien peindre une tempête, vous représenterez les nuages entrecoupés et portés avec impétuosité par le vent du côté qu'il souffle, l'air tout rempli de tourbillons d'une poussière sablonneuse qui s'élève du rivage, des feuilles et même des branches d'arbres enlevées par la violence et la fureur du vent, la campagne toute en désordre, par une agitation universelle de tout ce qui s'y rencontre, des corps légers et susceptibles de mouvement répandus confusément dans l'air, les herbes couchées, quelques arbres arrachés ou renversés, les autres se lais-

sant aller au gré du vent, les branches ou rompues ou courbées, contre leur situation naturelle, les feuilles toutes repliées de différentes manières et sans ordre; enfin, des hommes qui se trouvent dans la campagne, les uns seront renversés et embarrassés dans leurs manteaux, couverts de poussière et méconnaissables; les autres qui sont demeurés debout paraîtront derrière quelque arbre et l'embrasseront, de peur que l'orage ne les entraîne; quelques autres se couvrant les yeux de leurs mains, pour n'être point aveuglés de la poussière, seront courbés contre terre, avec des draperies volantes et agitées d'une manière irrégulière, ou emportées par le vent. Si la tempête se fait sentir sur la mer, il faut que les vagues qui s'entrechoquent la couvrent d'écume, et que le vent en remplisse l'air comme d'une neige épaisse; que dans les vaisseaux qui seront au milieu des flots, on y voie quelques matelots tenant quelques bouts de cordes rompues, des voiles brisées étrangement agitées, quelques mâts rompus et renversés sur le vaisseau tout délabré au milieu des vagues, des hommes criant se prendre à ce qui leur reste du débris de ce vaisseau. On pourra feindre aussi dans l'air des nuages emportés avec impétuosité par les vents, arrêtés et repoussés par les sommets des hautes montagnes, se replier sur eux-

mêmes, et les environner, comme si c'étaient des vagues rompues contre des écueils, le jour obscurci d'épaisses tenèbres, et l'air tout rempli de poudre, de pluie et de gros nuages.

Les grands maîtres sont des autorités auxquelles il faut avoir recours pour appuyer les préceptes. Plusieurs Peintres hollandais ont fait de belles choses dans la marine; mais Vernet est le plus étonnant dans les scènes de ce genre : l'immense variété des incidens répandus dans ses ouvrages le rend inimitable. Il a, ainsi que le Claude Lorrain, possédé au suprême degré l'art d'imiter la lumière, de peindre aux yeux l'espace aérien, jusqu'à dérober l'art, même à l'œil le plus subtil.

CHAPITRE LXVII.

Comme on doit représenter aujourd'hui une bataille.

Vous peindrez premièrement la fumée de l'artillerie, mêlée confusément dans l'air avec la poussière que font les chevaux des combattans, et vous exprimerez ainsi ce mélange confus. Quoique la poussière s'élève facilement en l'air, parce qu'elle est fort menue, néanmoins parce qu'elle est terrestre et pesante, elle retombe naturellement, et il n'y a que les parties les plus subtiles qui demeurent en l'air. Vous la peindrez donc d'une teinte fort légère et presque

semblable à celle de l'air; la fumée qui se mêle avec l'air et la poussière étant montée à une certaine hauteur, elle paraîtra comme des nuages obscurs. Dans la partie la plus élevée, on discernera plus clairement la fumée que la poussière, et la fumée paraîtra d'une couleur un peu azurée et bleuâtre; mais la poussière conservera son coloris naturel du côté du jour; ce mélange d'air, de fumée et de poussière, sera beaucoup plus clair sur le haut que vers le bas. Plus les combattans seront enfoncés dans ce nuage épais, moins on les pourra discerner, et moins encore on distinguera la différence de leurs lumières d'avec leurs ombres. Vous peindrez d'un rouge de feu les visages, les personnes, l'air, les armes, et tout ce qui se trouvera aux environs, et cette rougeur diminuera à mesure qu'elle s'éloigne de son principe, et enfin elle se perdra tout-à-fait. Les figures qui seront dans le lointain, entre vous et la lumière, paraîtront obscures sur un champ clair, et leurs jambes seront moins distinctes et moins visibles, parce que près de terre la poussière est plus épaisse et plus grossière. Si vous représentez hors de la mêlée quelques cavaliers courant, faites élever entr'eux et derrière eux, de petits nuages de poussière, à la distance de chaque mouvement de cheval, et que ces nuages s'affaiblissent et

disparaissent à mesure qu'ils seront plus loin du cheval qui les a fait élever, et même que les plus éloignés soient plus hauts, plus étendus et plus clairs, et les plus proches plus grossiers, plus sensibles, plus épais et plus ramassés. Que l'air paraisse rempli de traînées de feu semblables à des éclairs; que de ces espèces d'éclairs que la poudre forme en s'enflammant, les uns tirent en haut, que les autres retombent en bas; que quelques-uns soient portés en ligne droite, et que les balles des armes à feu laissent après elles une traînée de fumée. Vous ferez aussi les figures sur le devant couvertes de poudre sur les yeux, sur le visage, sur les cils des yeux, et sur toutes les autres parties sujettes à retenir la poussière. Vous ferez voir les vainqueurs courant, ayant les cheveux épars, agités au gré du vent, aussi bien que leurs draperies, le visage ridé, les sourcils enflés et approchés l'un de l'autre : que leurs membres fassent un contraste entr'eux, c'est-à-dire, si le pied droit marche le premier, que le bras gauche soit aussi le plus avancé; et si vous représentez quelqu'un tombé à terre, qu'on le remarque à la trace qui paraît sur la poussière ensanglantée; et tout autour sur la fange détrempée, on verra les pas des hommes et des chevaux qui y ont passé. Vous ferez encore voir

quelques chevaux entraînant et déchirant misérablement leur maître mort, attaché par les étriers, ensanglantant tout le chemin par où il passe. Les vaincus, mis en déroute, auront le visage pâle, les sourcils hauts et étonnés, le front tout ridé, les narines retirées en arc, et replissées depuis la pointe du nez jusqu'auprès de l'œil, la bouche béante et les lèvres retroussées, découvrant les dents et les desserrant comme pour crier bien haut. Que quelqu'un, tombé par terre et blessé, tienne une main sur ses yeux effarés, le dedans, tourné vers l'ennemi, et se soutienne de l'autre comme pour se relever; vous en ferez d'autres fuyant et criant à pleine tête : le champ de bataille sera couvert d'armes de toutes sortes sous les pieds [illegible] battans, de hou[illegible] lances, d'épées rompues, et d'autres semblables choses; entre les morts on en verra quelques-uns [illegible] de poussière et d'armes rompues, et quelques autres tout couverts et presque enterrés; la poussière et le terrain détrempé de sang, fera une fange rouge; des ruisseaux de sang, sortant des corps, couleront parmi la poussière; on en verra d'autres, en mourant, grincer les dents, rouler les yeux, serrer les poings, et faire diverses contorsions du corps, des bras et des jambes. On pourrait feindre quelqu'un désarmé

et terrassé par son ennemi, se défendre encore avec les dents et les ongles : on pourra représenter quelque cheval échappé, courant au travers des ennemis, les crins épars et flottant au vent, faire des ruades et un grand désordre parmi eux : on y verra quelque malheureux estropié, tomber par terre et se couvrir de son bouclier, et son ennemi, courbé sur lui, s'efforçant de lui ôter la vie. On pourrait encore voir quelque troupe d'hommes couchés pêle-mêle sous un cheval mort ; et quelques-uns des vainqueurs sortant du combat et de la presse, s'essuyer avec les mains, les yeux offusqués de la poussière, et les joues toutes crasseuses et barbouillées de la fange qui s'était faite de leur sueur et des larmes que la poussière leur a fait couler des yeux. Vous verrez [illegible] soldrons venant au secours, pleins d'une espérance mêlée de circonspection, les sourcils hauts, et se faisant ombre sur leurs yeux avec la main, pour discerner mieux les ennemis dans la mêlée et au travers de la poussière, et être attentifs au commandement du capitaine, et le capitaine, le bâton haut, courant et montrant le lieu où il faut aller : on y pourra feindre quelque fleuve, et dedans des cavaliers, faisant voler l'eau tout autour d'eux en courant, et blanchir d'écume tout le chemin par où ils passent ; il ne faut rien voir

dans tout le champ de bataille qui ne soit rempli de sang et d'un horrible carnage.

CHAPITRE LXVIII.

Comment il faut peindre un lointain.

C'EST une chose évidente et connue de tout le monde, que l'air est en quelques endroits plus grossier et plus épais qu'il n'est en d'autres, principalement quand il est plus proche de terre; et à mesure qu'il s'élève en haut, il est plus subtil, plus pur et plus transparent. Les choses hautes et grandes, desquelles vous vous trouvez éloigné, se verront moins vers les parties basses, parce que le rayon visuel qui les fait voir passe au travers d'une longue masse d'air épais et obscur; et on prouve que vers le sommet elles sont vues par une ligne; laquelle bien que du côté de l'œil elle commence dans un air grossier, néanmoins comme elle aboutit au sommet de son objet, elle finit dans un air beaucoup plus subtil que n'est celui des parties basses; et ainsi à mesure que cette ligne ou rayon visuel s'éloigne de l'œil, elle se subtilise comme par degré, en passant d'un air pur dans un autre qui l'est davantage : de sorte qu'un Peintre qui a des montagnes à représenter dans un paysage, doit observer que de colline en colline, le haut en en paraîtra toujours plus clair que le bas; et

quand la distance de l'une à l'autre sera plus grande, il faut que le haut en soit aussi plus clair à proportion; et plus elles seront élevées, plus les teintes claires et légères en feront mieux remarquer la forme et la couleur.

C'est à l'aspect des montagnes qu'on peut étudier cette leçon avec beaucoup de fruit. L'air dense qui s'élève des régions basses dérobe aux yeux presque tous les objets qui sont à leurs bases. A fur et à mesure que l'œil parcourt les contrées plus élevées, les rayons traversant un air plus raréfié, les objets sont plus visibles. Ainsi en parcourant jusqu'au sommet ils se voient si distinctement, que si on les représentait sur la toile comme on les voit, cette vérité aurait l'apparence d'une affectation qui nuirait à l'effet du tableau. Ce phénomène de la vision trompe singulièrement le voyageur qui parcourt les montagnes quand il regarde les sommités; il s'en croit toujours très-près lorsqu'il en est encore fort éloigné.

CHAPITRE LXIX.

Que l'air qui est près de la terre, doit paraître plus éclairé que celui qui en est loin.

Parce que l'air qui est près de la terre est plus grossier que celui qui en est loin, il reçoit et renvoie beaucoup plus de lumières : vous pouvez le remarquer lorsque le soleil se lève;

car si vous regardez alors du côté du couchant, vous verrez de ce côté-là une grande clarté, et vous ne verrez rien de semblable vers le haut du ciel : cela vient de la réflexion des rayons de la lumière qui se fait sur la terre et dans l'air grossier ; de sorte que si dans un paysage vous représentez un ciel qui se termine sur l'horizon, il faudra que la partie basse du ciel qui reçoit la lumière du soleil ait un grand éclat, et que cette blancheur altère un peu sa couleur naturelle, qui ne se verra, en cet endroit, qu'à travers l'air grossier : au contraire, le ciel qui est au-dessus de la tête, doit moins participer à cette couleur blaffarde, parce que les rayons de lumière n'ont pas à pénétrer tant d'air grossier et rempli de vapeurs. L'air près de terre est quelquefois si épais, que si vous regardez certains jours le soleil, lorsqu'il se lève, vous verrez que ses rayons ne sauraient presque passer au travers de l'air.

L'air est un fluide élastique, plus il est dense, moins les rayons de la lumière le pénètrent. Les molécules élémentaires dont il est chargé près de terre, le retiennent assez long-temps en forme de couche parallèle qui ne s'évapore insensiblement que lorsque les rayons du soleil ont assez de force pour le raréfier ; alors l'air lui-même est éclairé, et tous les objets sont voilés dans les espaces où il est retenu, l'œil ne peut les distinguer à travers, ou ne les distingue que faiblement.

CHAPITRE LXX.

Comment on peut donner un grand relief aux figures, et faire qu'elles se détachent du fond du tableau.

Les figures de quelque corps que ce soit, paraîtront se détacher du fond du tableau, et avoir un grand relief, lorsque le champ sur lequel sont les figures, sera mêlé de couleurs claires et obscures, avec la plus grande variété qui sera possible sur les contours des figures, comme je le montrerai en son lieu ; mais il faut qu'en l'assortiment de ces couleurs, la dégradation des teintes, c'est-à-dire, la diminution de clarté dans les blanches, et d'obscurité dans les noires, y soit judicieusement observée.

CHAPITRE LXXI.

Comment on doit représenter la grandeur des objets que l'on peint.

Pour représenter la juste grandeur des choses qui servent d'objet à l'œil, si le dessin est petit, comme sont ordinairement les ouvrages de miniature, il faut que les premières figures qui sont sur le devant soient aussi finies que celles

des grands tableaux, parce que les ouvrages de miniature étant petits, ils doivent être vus de près, et les grands tableaux doivent être vus de plus loin : d'où il arrive que les figures qui sont si différentes en grandeur, paraîtront néanmoins de même grandeur. La raison qu'on en apporte ordinairement se prend de la grandeur de l'angle sous lequel l'œil voit ces figures, et on expose ainsi cette raison : (*pl.* 35, *fig.* 4.) Que le tableau soit B C et l'œil A, et que D E soit un verre par lequel passe l'image des figures qui sont représentées en B C. Je dis que l'œil A demeurant ferme, la grandeur de la copie, ou de la peinture du tableau B C qui se fait sur le verre D E, doit être d'autant plus petite, que le verre D E sera plus proche de l'œil A, et qu'elle doit êtr aussi finie que le tableau même; parce qu'elle doit représenter parfaitement la distance dans laquelle est le tableau; et si l'on veut faire le tableau B C sur D E, cette figure ne doit pas être si achevée, ni si déterminée que la figure B C, et elle doit l'être davantage que la figure M N, transportée sur le tableau F G, parce que si la figure P O était aussi achevée que la figure B C, la perspective de O P se trouverait fausse; car quoiqu'eu égard à la diminution de la figure, elle fut bien, B C étant diminué ou raccourci à la grandeur de P O, néanmoins elle serait trop finie, ce qui

ne s'accorderait pas bien avec la distance, parce qu'en voulant représenter la figure B C très-finie, alors elle ne paraîtrait plus être en B C, mais en P O ou en F G.

CHAPITRE LXXII.

Quelles choses doivent être plus finies, et quelles choses doivent l'être moins.

Les choses proches, ou qui sont sur le devant du tableau, doivent être plus finies et plus terminées que celles qu'on feint être vues dans le lointain, lesquelles il faut toucher plus légèrement, et laisser moins finies.

CHAPITRE LXXIII.

Que les figures séparées ne doivent point paraître se toucher, et être jointes ensemble.

Faites ensorte que les couleurs que vous donnerez à vos figures soient tellement assorties, qu'elles s'entredonnent de la grâce, et quand une des couleurs sert de champ à l'autre, que ce soit avec une telle discrétion, qu'elles ne paraissent point unies et attachées l'une à l'autre, bien qu'elles fussent d'une même espèce de cou-

leurs, mais que la diversité de leur teinte faible ou forte, soit proportionnée à la distance qui les sépare, et à l'épaisseur de l'air qui est entre-deux, et que par la même règle, les contours se trouvent ainsi proportionnés, c'est-à-dire, soient plus ou moins terminés, selon la distance ou la proximité des figures.

CHAPITRE LXXIV.

Si le jour se doit prendre en face ou de côté, et lequel des deux donne plus de grâce.

Le jour pris en face donnera un grand relief aux visages qui sont placés entre des parois obscures et un peu éclairées, principalement si le jour leur vient d'en haut. La cause de ce relief est que les parties les plus avancées de ces visages sont éclairées de la lumière universelle de l'air qui est devant eux, tellement que ces parties ainsi éclairées, ont des ombres presque insensibles; et au contraire, les parties plus éloignées reçoivent de l'ombre de l'obscurité des parois, et elles en reçoivent plus à mesure qu'elles sont plus éloignées des parties avancées, et plus enfoncées dans l'ombre De plus, remarquez que le jour qui vient d'en haut n'éclaire point toutes les parties du visage, dont quelques-

unes sont couvertes par celles qui ont du relief, comme les sourcils qui ôtent le jour à l'orbite des yeux, le nez qui l'ôte à une partie de la bouche, et le menton qui l'ôte à la gorge.

CHAPITRE LXXV.

De la réverbération, ou des reflets de la lumière.

Les reflets de la lumière viennent des corps clairs et transparens, dont la superficie est polie et médiocrement épaisse : car ces corps étant frappés de quelque lumière, elle rejaillit comme une balle qui fait un bond, et elle se réfléchit sur le premier objet qu'elle rencontre du côté opposé à celui d'où elle vient.

Les reflets peuvent être considérés comme des lumières mixtes qui éclairent les parties ombrées des corps qui se rencontrent à la portée des rayons réfléchis. Les lumières de réflexion peuvent être faibles ou fortes selon la qualité plus ou moins dense des corps qui les réfléchissent. Les corps qui communiquent leur lumière sur d'autres corps, y communiquent aussi leurs couleurs avec les modifications qu'on va voir dans tous les chapitres qui traitent cette matière.

Il y a des corps transparens et des corps opaques : la différence consiste en ce que les rayons de la lumière pénètrent dans les corps transparens et y passent même

à travers ; au lieu qu'ils s'arrêtent sur la superficie des corps opaques qui les reflètent.

Outre les apparences des couleurs qui se mêlent les unes avec les autres par le reflet, il y a encore les apparences des corps mêmes qui se voient sur d'autres corps aussi distinctement que dans le miroir; tel que sur les métaux, comme l'or, l'argent, le fer, et généralement les corps polis, sur le marbre, et principalement dans l'eau.

CHAPITRE LXXVI.

Des endroits où la lumière ne peut être réfléchie.

Les superficies des corps épais sont environnées de lumières et d'ombres qui ont des qualités différentes. On distingue deux sortes de lumières; l'une qu'on appelle originale, et l'autre qu'on appelle dérivée : la lumière originale est celle d'un corps, qui ne la reçoit point d'ailleurs, et qui l'a dans lui-même, comme le feu, le soleil et même l'air, qui en est pénétré de tous côtés, quoiqu'il la reçoive du soleil. La lumière dérivée est une lumière réfléchie, une lumière qu'un corps reçoit d'ailleurs, et qu'il n'a point de lui-même. Venons maintenant au sujet de ce chapitre. Je dis qu'un corps ne réfléchira point de lumière du côté qu'il est dans l'ombre, c'est-à-dire, du côté qui est tourné vers quelque lieu

sombre, à cause des arbres, des bois, des herbes qui l'empêchent de recevoir la lumière; et quoique chaque branche et chaque feuille reçoive la lumière vers laquelle elle est tournée, cependant la quantité de feuilles et de branches forme un corps opaque que la lumière ne peut pénétrer : elle ne peut pas même être réfléchie sur un corps opposé, à cause de l'inégalité des surfaces de tant de feuilles et de tant de branches; tellement que ces sortes d'objets ne sont guère capables de réfléchir la lumière et de faire des reflets.

CHAPITRE LXXVII.

Des reflets.

Les reflets participeront plus ou moins à la couleur de l'objet sur lequel ils sont produits, et à la couleur de l'objet qui les produit, selon que l'objet qui les reçoit a une surface plus ou moins polie que celui qui les produit.

CHAPITRE LXXVIII.

Des reflets de lumière qui sont portés sur des ombres.

Si la lumière du jour éclairant quelque corps est réfléchie sur les ombres qui l'environnent,

elle formera des reflets qui seront plus ou moins clairs, selon la force de leur lumière et selon qu'ils sont plus ou moins proches du corps qui renvoie la lumière. Il y en a qui négligent cette observation que d'autres mettent en pratique, et cette diversité de sentiment et de pratique partage les Peintres en deux sectes, et chaque secte blâme celle qui lui est opposée. Si vous voulez garder un juste milieu, et n'être blâmé de personne, je vous conseille de ne faire de reflets de lumière que lorsque la cause de ces reflets et de leurs teintes sera assez évidente pour être connue de tout le monde. Usez-en de même, lorsque vous ne faites point de reflets, et qu'on voie qu'il n'y avait pas raison d'en faire.

CHAPITRE LXXIX.

Des endroits où les reflets de lumière paraissent davantage, et de ceux où ils paraissent moins.

Les reflets de lumière ont plus ou moins de clarté, c'est-à-dire sont plus ou moins apparens, selon que le champ sur lequel ils se rencontrent est plus ou moins obscur. Si le champ est plus obscur que le reflet, alors le reflet paraîtra fort, et sera sensible à l'œil, par la grande différence des couleurs du champ et du reflet; mais si le

reflet se trouve sur un fond plus clair qu'il n'est lui-même, alors ce reflet sera moins éclatant, à cause de la blancheur sur laquelle il se termine : et ainsi il deviendra presque imperceptible.

CHAPITRE LXXX.

Quelle partie du reflet doit être plus claire.

Le reflet sera plus clair et plus vif dans la partie qui recevra sa lumière entre des angles plus égaux (*pl.* 35, *fig.* 5.); par exemple, soit le centre de la lumière N, et que A B soit la partie éclairée du corps A B C F E D, de laquelle la lumière soit réfléchie et renvoyée tout autour de la concavité opposée du même corps, qui n'est point éclairé de ce côté-là. Supposons aussi que cette lumière qui se réfléchit en F soit portée entre deux angles égaux, ou à peu près égaux : le reflet E n'aura point les angles si égaux sur la base que le reflet F, comme on le peut voir par la grande différence qu'il y a entre les angles F A B et E B A. Ainsi le point F recevra plus de lumière que le point E, et le reflet F sera plus éclatant que le reflet E, parce que, quoique les angles F et E aient une même base, les angles opposés au point F sont plus semblables entr'eux que les angles

opposés au point E. D'ailleurs, selon les règles de la perspective, le point F doit être plus éclairé que le point E, parce qu'il est plus près du corps lumineux A B, dont ils reçoivent la lumière (1).

CHAPITRE LXXXI.

Des reflets du coloris de la carnation.

Les reflets de la carnation qui se forment par la réflexion de la lumière sur une autre carnation, sont plus rouges, d'une couleur plus vermeille, et d'un coloris plus vif et plus éclatant qu'aucune autre partie du corps; et cela arrive parce que la superficie de tout corps opaque participe d'autant plus à la couleur du corps qui l'éclaire, que ce corps est plus proche, et d'autant moins qu'il est plus éloigné; elle y participe aussi plus ou moins, selon qu'il est plus ou moins grand, parce qu'un grand objet qui renvoie beaucoup de lumière, empêche que celle que les autres objets voisins envoient n'altère

(1) Nous avons, dans cette figure, corrigé l'erreur grossière qui se trouve dans l'édition originale, et qu'on n'a pas relevé dans la petite édition gravée en bois. Dans l'édition originale, le rayon d'incidence N B est du même côté que celui de réflexion B F. Nous observons que l'erreur n'existe pas dans le discours.

la sienne : ce qui arriverait infailliblement si cet objet était petit ; car, alors toutes ces lumières et tous ces reflets se confondraient, et leurs couleurs se mêleraient ensemble. Il peut cependant arriver qu'un reflet tienne plus de la couleur d'un corps plus petit, dont il est proche, que de la couleur d'un plus grand dont il est fort éloigné, et qui a des effets moins sensibles, à cause de la grande distance.

CHAPITRE LXXXII.

En quels endroits les reflets sont plus sensibles.

De tous les reflets, celui qui a un champ plus obscur, doit paraître plus terminé et plus sensible ; et, au contraire, celui qui a un champ plus clair est moins sensible : cela vient de la diversité des ombres opposées, qui fait que la moins obscure donne de la force à celle qui l'est davantage, et elle la fait paraître encore plus obscure qu'elle ne l'est. De même les choses qui ont une différente blancheur étant opposées, la plus blanche fait paraître l'autre comme ternie et moins blanche qu'elle ne l'est en effet.

CHAPITRE LXXXIII.

Des reflets doubles et triples.

Les reflets doubles ont plus de force que les reflets simples, et les lumières qui se trouvent entre les lumières incidentes et ces reflets, sont fort peu obscures. On appelle reflet simple, celui qui n'est formé que d'un seul corps éclairé, et reflet double, celui qui reçoit la lumière de deux corps : on peut juger par là de ce que c'est qu'un reflet triple. Venons à la preuve de la proposition (*Pl.* 36, *fig.* 1.). Soit le corps lumineux A, les reflets directs A N A S, les parties éclairées N et S, les parties de ces mêmes corps qui sont éclairées par les reflets O et E, le reflet A N E soit le reflet simple, et A N O A S O le reflet double. Le reflet simple E est formé par le corps éclairé B D, et le reflet double O reçoit de la lumière des corps éclairés B D et D R, d'où il arrive que son ombre est fort peu obscure, parce qu'elle se trouve entre la lumière d'incidence N et celle du reflet N O S O.

CHAPITRE LXXXIV.

Que la couleur d'un reflet n'est pas simple, mais mêlée de deux ou de plusieurs couleurs.

Un corps qui renvoie la lumière sur un autre corps ne lui communique pas sa couleur telle qu'il l'a lui-même; mais il se fait un mélange de plusieurs couleurs, s'il y en a plusieurs qui soient portées par des reflets dans un même endroit (*pl.* 36, *fig.* 2.). Par exemple, soit la couleur jaune A qui soit réfléchie sur la partie O du corps sphérique C O E; que la couleur bleue B ait son reflet sur la même partie O. Par le mélange de ces deux couleurs dans le point O, il se fera un reflet de couleur verte si le fond est blanc, parce que l'expérience fait voir que les couleurs jaune et bleue mêlées ensemble font un très-beau vert.

CHAPITRE LXXXV.

Que les reflets sont rarement de la couleur du corps d'où ils partent, ou de la couleur du corps où ils sont portés.

Il arrive très-rarement que les reflets soient ou de la couleur du corps d'où ils partent, ou

de la couleur du corps sur lequel ils tombent, parce que ces deux couleurs se mêlent ensemble, et en forment une troisième (*pl.* 36, *fig.* 3.). Par exemple, soit le corps sphérique D F G E de couleur jaune, que l'objet B C qui lui envoie un reflet dans le point H soit de couleur bleue, le point H où tombe ce reflet prendra une teinte verte, lorsqu'il sera éclairé de la lumière du soleil qui est répandue dans l'air.

CHAPITRE LXXXVI.

En quel endroit un reflet est plus éclatant et plus sensible.

Entre les reflets qui ont la même figure, la même étendue et la même force, la partie qui paraîtra plus ou moins obscure sera celle qui viendra se terminer sur un champ plus ou moins obscur.

Les superficies des corps participent davantage à la couleur des objets qui réfléchissent sur elle leur figure sous des angles plus égaux.

Des couleurs que les objets réfléchissent sur les superficies des corps opposés entre deux angles égaux, celle-là doit être la plus vivement empreinte dont le reflet viendra de plus près.

Entre les couleurs des divers objets qui en-

voient leurs reflets par les mêmes angles, et d'une distance égale sur la surface des corps opposés, celle-là se réfléchira avec plus de force dont la teinte sera plus claire.

L'objet qui réfléchira plus vivement sa propre couleur sur l'objet qui lui est opposé, sera celui qui n'aura autour de lui aucune teinte que de son espèce. Et le plus confus de tous les reflets est celui qui est produit par un plus grand nombre d'objets de différentes couleurs.

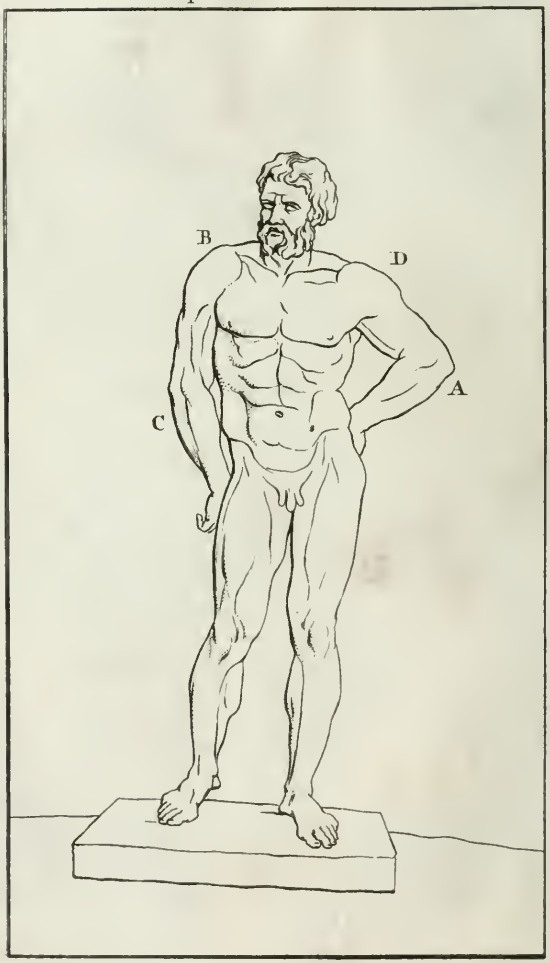
La couleur qui sera plus près d'un reflet lui communiquera sa teinte avec plus de force, que les autres couleurs qui en sont éloignées.

Enfin un Peintre doit donner aux reflets des figures, la couleur des parties des draperies qui sont plus près des carnations sur lesquelles ces reflets sont portés; mais il ne faut pas que ces couleurs réfléchies soient trop vives ni trop marquées, s'il n'y a quelque raison particulière qui oblige d'en user autrement.

CHAPITRE LXXXVII.

Des couleurs réfléchies.

TOUTES les couleurs réfléchies sont moins vives et ont moins de force que celles qui reçoivent la lumière directement; et cette lumière directe


B
D
A
C

ou incidente a la même proportion avec la lumière réfléchie, que les objets lumineux qui en sont les causes ont entr'eux en force et en clarté.

CHAPITRE LXXXVIII.

Des termes des reflets ou de la projection des lumières réfléchies.

Un reflet qui part d'un corps plus obscur que n'est celui sur lequel il est reçu sera faible et presque insensible; et au contraire un reflet sera fort sensible, quand le champ sur lequel il est reçu sera plus obscur que le terme d'où part ce reflet : enfin, il sera plus sensible à proportion que le champ sera plus obscur, ou plus obscur à proportion que le champ sera plus clair.

CHAPITRE LXXXIX.

De la position des figures. (Pl. 1.)

Autant que le côté gauche de la figure D A diminue à cause de la position de la figure, autant le côté opposé B C qui est le côté droit, augmente et s'alonge, c'est-à-dire, qu'à mesure que la partie de la figure qui est depuis l'épaule gauche D jusqu'à la ceinture A du même côté, la partie opposée du côté droit, depuis B jus-

qu'à C augmente ; mais le nombril ou le milieu du corps demeure toujours à la même hauteur. Cette diminution des parties du côté gauche de la figure vient de ce qu'elle porte sur le pied gauche qui devient par cette position le centre de tout le corps. Ainsi le point du milieu qui est sous la gorge entre les deux clavicules, quitte la ligne perpendiculaire du corps quand il est droit, pour en former une autre qui passe par la jambe gauche, et qui va finir au pied du même côté. Et plus cette ligne s'éloigne du milieu du corps, plus aussi les lignes horizontales qui la traversent perdent leurs angles droits en penchant du côté gauche qui soutient le corps.

CHAPITRE XC.

Comment on peut apprendre à bien agrouper les figures dans un tableau d'histoire.

Quand vous saurez bien la perspective et l'anatomie, et que vous connaîtrez suffisamment la forme de chaque corps, appliquez-vous à considérer dans toutes les occasions l'attitude et les gestes des hommes dans toutes leurs actions. Par exemple, lorsque vous allez à la promenade, et que votre esprit est plus libre, remarquez les mouvemens de ceux que vous

voyez, soit qu'ils s'entretiennent familièrement, soit qu'ils contestent ensemble et se querellent, ou qu'ils en viennent aux mains. Observez ce que font ceux qui sont autour d'eux et qui tâchent de les séparer, ou qui s'amusent à les regarder, et dessinez sur-le-champ ce que vous aurez remarqué. Il faut pour cela avoir toujours avec vous un porte-feuille ou des tablettes, dont les feuillets soient tellement attachés, qu'on les puisse ôter sans les déchirer; car ces recueils d'études doivent être conservés avec grand soin pour servir dans l'occasion, la mémoire ne pouvant pas conserver les images d'une infinité de choses qui servent d'objet à la Peinture.

CHAPITRE XCI.

Quelle proportion il faut donner à la hauteur de la première figure d'un tableau d'histoire.

La hauteur de la première figure de votre tableau doit être moindre que le naturel, à proportion de l'enfoncement que vous lui donnez au delà de la première ligne du plan du tableau, et les autres diminueront aussi à proportion, suivant la même dégradation ou l'éloignement du plan où elles sont.

CHAPITRE XCII.

Du relief des figures qui entrent dans la composition d'une histoire.

Des figures qui composent une histoire, celle qui sera représentée plus près de l'œil doit avoir un plus grand relief; en voici la raison. Cette couleur-là doit paraître plus marquée et plus parfaite dans son espèce, qui a moins d'air entre elle et l'œil qui la considère; c'est à cause de cela même que les ombres qui font paraître les corps opaques plus relevés, paraissent plus fortes et plus obscures de près que de loin, parce que la quantité d'air qui est entr'elle et l'œil les brouille et les confond avec les couleurs des objets; ce qui n'arrive pas aux ombres voisines de l'œil, où elles donnent à chaque corps du relief, à proportion qu'elles sont obscures.

CHAPITRE XCIII.

Du raccourcissement des figures d'un tableau.

Lorsqu'un Peintre n'a qu'une seule figure à faire dans son tableau, il doit éviter tous les raccourcissemens, tant des membres particuliers que de tous le corps, parce qu'il serait

obligé de répondre à tous momens aux questions de ceux qui n'ont pas l'intelligence de son art; mais aux grandes compositions où il entre plusieurs figures, il peut en faire avec liberté de toutes sortes, selon le sujet qu'il traite, et surtout dans les batailles, où il se rencontre par nécessité un nombre infini de contorsions et de mouvemens de figures qui se battent, et qui sont mêlées confusément ensemble dans les fracas et l'agitation furieuse d'une bataille.

CHAPITRE XCIV.

De la diversité des figures dans une histoire.

Dans les grandes compositions d'histoire, on doit voir des figures de plusieurs sortes, soit pour la complexion, soit pour la taille, soit pour les carnations, soit pour les attitudes. Qu'il y ait des figures grasses et pleines d'embonpoint; qu'il y en ait d'autres qui soient maigres et sveltes; qu'il y en ait de grandes et de courtes, de fortes, de robustes et de faibles, de gaies, de tristes et de mélancoliques; que quelques-unes aient des cheveux crépus, que d'autres les aient plus mols et plus unis; qu'aux uns le poil soit long, et aux autres court; que les mouvemens prompts et vifs de quelques figures contrastent

avec les mouvemens doux et lents de quelques autres : enfin il faut qu'il y ait de la variété dans la forme, dans la couleur, dans les plis des draperies, et généralement dans tout ce qui peut entrer dans la composition d'une histoire.

Observation pour les chapitres XCIII et XCIV.

Le Poussin, peintre aussi philosophe qu'éloquent dans ses productions, et qui a possédé à un si haut degré les plus nobles parties de la Peinture (1), a singulièrement observé cette variété que donnent les différences d'âge, de proportion et de physionomie. Dans une lettre qu'il adresse à Stella, au sujet du tableau de la manne qui décore aujourd'hui le Muséum,

(1) Raphaël Mengs n'est pas de cet avis ; voici comment il en parle : « Parmi le grand nombre (de Peintres) qui se rendirent en Italie, le Poussin fut celui qui se proposa d'imiter en tout le goût antique, auquel il aurait véritablement atteint, s'il n'eût pas rencontré des obstacles dans les mœurs et le costume de son siècle. L'habitude de peindre à l'huile des tableaux de chevalet l'empêcha d'agrandir son style et de faire des ouvrages aussi bien raisonnés que ceux des premiers Peintres d'Italie : mais en ne considérant ses productions que comme des ébauches ou des esquisses, on peut les regarder comme excellens ». (*Lettres sur l'origine, les progrès et la décadence des arts qui tiennent au dessin.*)

La nation française doit une réparation éclatante à la mémoire du Poussin, d'une pareille injustice, en lui élevant un monument digne de sa gloire et digne d'elle, et en proposant en concours un prix digne de sa munificence à celui qui fera le meilleur éloge du plus grand homme qui a paru depuis Raphaël d'Urbin.

il fait connaître le fruit qu'il avait recueilli des préceptes de Léonard de Vinci, et la manière dont il s'explique à cet égard, est un passage précieux pour l'instruction. « J'ai trouvé, dit-il (1), une certaine distribution et certaines attitudes naturelles qui font voir, dans le peuple juif, la misère et la faim où il était réduit, et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve, l'admiration dont il est touché, le respect pour son legislateur, avec un mélange de femmes, d'enfans et d'hommes d'âge et de tempérament différens; choses, comme je crois, qui ne deplairont pas à ceux qui les sauront bien lire. »

CHAPITRE XCV.

Comment il faut étudier les mouvemens du corps humain.

Avant que de s'appliquer à l'étude de l'expression des mouvemens de l'homme, il faut avoir une connaissance générale de tous les membres du corps et de ses jointures en toutes les positions où ils peuvent être, puis esquisser légèrement dans l'occasion l'action des personnes, sans qu'ils sachent que vous les considérez; parce que s'ils s'en apercevaient, ils perdraient la force et le caractère naturel de l'expression avec laquelle ils se portaient à l'action :

(1) Felibien.

comme lorsque deux hommes colères et emportés contestent ensemble, chacun prétendant avoir raison, on les voit remuer avec furie les sourcils, faire des gestes des bras, et de grands mouvemens de toutes les parties du corps, selon l'intention qu'ils ont, et l'impression de la passion qui les agite; ce qu'il serait impossible de représenter par un modèle auquel on voudrait faire exprimer les effets d'une véritable colère ou de quelqu'autre passion, comme de douleur, d'admiration, de crainte, de joie et de quelqu'autre passion que ce soit. Vous aurez soin de porter toujours sur vous vos tablettes, afin d'y esquisser légrèement ces expressions, et en même temps aussi, prenez garde à ce que font ceux qui se trouvent présens dans ces occasions, et qui sont spectateurs de ce qui s'y passe, et par ce moyen vous apprendrez à composer les histoires. Et quand vos tablettes seront toutes remplies de ces sortes de dessin, conservez-les bien et les gardez, pour vous en servir dans l'occasion. Un bon Peintre doit soigneusement observer deux choses qui sont de grande importance dans sa profession; l'une est le juste contour de sa figure, et l'autre l'expression vive de ce qu'il lui faut représenter.

CHAPITRE XCVI.

De quelle sorte il faut étudier la composition des histoires, et y travailler.

La première étude des compositions d'histoires doit commencer par mettre ensemble quelques figures légèrement esquissées; mais il faut auparavant les savoir bien dessiner de tous les côtés, avec les raccourcissemens et les extensions de chaque membre; après on entreprendra de faire un groupe de deux figures qui combattent ensemble avec une hardiesse égale, et il faudra dessiner ces deux figures en différentes attitudes; ensuite, on pourra représenter un autre combat d'un homme généreux avec un homme lâche et timide. En toutes ces compositions, il faut s'étudier soigneusement à la recherche des accidens et des passions qui peuvent donner de l'expression, et enrichir le sujet qu'on traite.

CHAPITRE XCVII.

De la variété nécessaire dans les histoires.

Dans les compositions d'histoires, un Peintre doit s'étudier à faire paraître son génie par l'abondance et la variété de ses inventions, et fuir la répétition d'une même chose qu'il ait déjà

faite, afin que la nouveauté et l'abondance attirent et donnent du plaisir à ceux qui considèrent son ouvrage. J'estime donc que dans une histoire il est nécessaire quelquefois, selon le sujet, d'y mêler des hommes, différens dans l'air, dans l'âge, dans les habits, agroupés ensemble pêle-mêle avec des femmes et des enfans, des chiens, des chevaux, des bâtimens, des campagnes et des collines, et qu'on puisse remarquer la qualité et la bonne grâce d'un prince ou d'une personne de qualité, et la distinguer d'avec le peuple. Il ne faudra pas aussi mêler dans un même groupe ceux qui sont tristes et mélancoliques avec ceux qui sont gais et qui rient volontiers, parce que les humeurs enjouées cherchent toujours ceux qui aiment à rire, comme les autres cherchent aussi leurs semblables.

CHAPITRE XCVIII.

Qu'il faut, dans les histoires, éviter la ressemblance des visages, et diversifier les airs de tête.

C'EST un défaut ordinaire aux Peintres italiens, de mettre dans leurs tableaux des figures entières d'empereurs, imitées de plusieurs statues antiques, ou du moins de donner à leurs

figures les airs de tête qu'on remarque dans les antiques. Pour éviter ce défaut, ne répétez jamais une même chose, et ne donnez point le même air de tête à deux figures dans un tableau, et en général, plus vous aurez soin de varier votre dessin, en plaçant ce qui est laid auprès de ce qui est beau, un vieillard auprès d'un jeune homme, un homme fort et robuste auprès d'un autre qui est faible, plus votre tableau sera agréable. Mais il arrive souvent qu'un Peintre qui aura dessiné quelque chose en fait servir jusqu'au moindre trait; en quoi il se trompe, car la plupart du temps les membres de l'animal qu'il a dessiné font des mouvemens peu conformes au sujet et à l'action qu'il représente dans un tableau : ainsi, après avoir contourné quelque partie avec beaucoup de justesse, et l'avoir finie avec plaisir, il a le chagrin de se voir contraint de l'effacer pour en mettre une autre à la place.

CHAPITRE XCIX.

Comment il faut assortir les couleurs pour qu'elles se donnent de la grâce les unes aux autres.

Si vous voulez que le voisinage d'une couleur donne de la grâce à une autre couleur, imitez

la nature, et faites avec le pinceau ce que les rayons du soleil font sur une nuée lorsqu'ils y forment l'arc-en-ciel; les couleurs s'unissent ensemble doucement, et ne sont point tranchées d'une manière dure et sèche; c'est de cette sorte qu'il faut unir et assortir les couleurs dans un tableau.

Prenez garde aussi aux choses suivantes qui regardent les couleurs : 1.° Si vous voulez représenter une grande obscurité, opposez-lui un grand blanc, de même que pour relever le blanc et lui donner plus d'éclat, il faut lui opposer une grande obscurité. 2.° Le rouge aura une couleur plus vive auprès du jaune pâle qu'auprès du violet. 3.° Il faut bien distinguer entre les couleurs celles qui rendent les autres plus vives et plus éclatantes, de celles qui leur donnent seulement de la grâce, comme le vert en donne au rouge, tandis qu'il en ôte au bleu. 4.° Il y a des couleurs qu'on peut fort bien assortir, parce que leur union les rend plus agréables; comme le jaune pâle, ou le blanc et l'azur, et d'autres encore dont nous parlerons ailleurs.

Il y a des couleurs qui s'allient si difficilement et qui tranchent tellement les unes à côté des autres, que le voisinage en est insupportable à l'œil; c'est ce qu'on appelle, en Peinture, les couleurs amies et les couleurs ennemies.

CHAPITRE C.

Comment on peut rendre les couleurs vives et belles.

Il faut toujours préparer un fond très-blanc aux couleurs que vous voulez faire paraître belles, pourvu qu'elles soient transparentes; car, aux autres qui ne le sont pas, un champ clair ne sert de rien ; comme l'expérience le montre dans les verres colorés, dont les couleurs paraissent extrêmement belles, lorsqu'elles se trouvent entre l'œil et la lumière, et qui n'ont nulle beauté, lorsqu'elles ont derrière elles un air épais et obscur, ou un corps opaque.

Il paraît assez vraisemblable que l'auteur veut nous faire entendre par cette comparaison, que les couleurs glacées sont plus transparentes que celles qui sont employées en pleine pâte.

Plus les couleurs sont employées avec légèreté et franchise, plus elles conservent leur éclat, elles en conservent encore davantage lorsqu'elles ne sont troublées par aucun mélange, telles que celles qui sont employées toutes pures par le procédé du glacis.

Au contraire, les couleurs employées en pleine pâte et sans soin, prennent un ton mat et affamé : elles changent et noircissent.

La préparation solide, soutenue et soignée, terminée avec des couleurs menues et déliées, doit donner des

tons diaphanes, onctueux et inimitables. Quelques grands maîtres dont la gloire de leurs travaux consiste dans la beauté du coloris, semblent avoir procédé de cette manière.

CHAPITRE CI.

De la couleur que doivent avoir les ombres des couleurs.

La teinte de l'ombre, de quelque couleur que ce soit, participe toujours à la couleur de son objet, et cela plus ou moins, selon qu'il est ou plus proche ou plus éloigné de l'ombre, et à proportion aussi de ce qu'il a plus ou moins de lumière.

CHAPITRE CII.

De la variété qui se remarque dans les couleurs, selon qu'elles sont plus éloignées ou plus proches.

Des choses dont la couleur est plus obscure que l'air, celle qui sera plus éloignée paraîtra moins obscure; et, au contraire, de celles qui sont plus claires que l'air, celle qui sera plus éloignée paraîtra moins claire et moins blanche; et, en général, toutes les choses qui sont ou plus claires ou plus obscures que l'air, étant vues dans un grand éloignement, changent, pour

ainsi dire, la nature et la qualité de leur couleur; de sorte que la plus claire paraît plus obscure, et la plus obscure devient plus claire par éloignement.

CHAPITRE CIII.

A quelle distance de la vue les couleurs des choses se perdent entièrement.

Les couleurs des choses se perdent entièrement dans une distance plus ou moins grande, selon que l'œil et l'objet sont plus ou moins élevés de terre : voici la preuve de cette proposition. L'air est plus ou moins épais, selon qu'il est plus proche ou plus éloigné de la terre : il s'en suit de là que si l'œil et l'objet sont près de la terre, l'épaisseur et la grossièreté de l'air qui est entre l'œil et l'objet, sera très-grande, et elle obscurcira beaucoup la couleur de l'objet; mais si l'œil et l'objet sont fort éloignés de la terre, l'air qui est entre deux ne changera presque rien à la couleur de l'objet : enfin la variété et la dégradation des couleurs d'un objet, dépend non-seulement de la lumière qui n'est pas toujours la même aux différentes heures du jour, mais aussi de la grossièreté et de la subtilité de l'air, au travers duquel les couleurs des objets sont portées à l'œil.

CHAPITRE CIV.

De la couleur de l'ombre du blanc.

L'OMBRE du blanc, éclairé par le soleil et par l'air, a sa teinte tirant sur le bleu, et cela vient de ce que le blanc de soi n'est pas proprement une couleur, mais le sujet des autres couleurs; et parce que la superficie de chaque corps participe à la couleur de son objet, il est nécessaire que cette partie de la superficie blanche participe à la couleur de l'air qui est son objet.

CHAPITRE CV.

Quelle couleur produit l'ombre la plus obscure et la plus noire.

L'OMBRE qui tire davantage sur le noir est celle qui se répand sur une superficie plus blanche, et cette ombre aura une plus grande disposition à la variété qu'aucune autre; cela vient de ce que le blanc n'est pas proprement une couleur, mais une disposition à recevoir toutes les couleurs indifféremment, et les superficies blanches reçoivent bien mieux les couleurs des autres objets, et elles les rendent bien plus vives que ne ferait une superficie d'une autre couleur,

surtout si cette couleur est le noir, ou quelque couleur obscure, dont le blanc est plus éloigné par sa nature; c'est pourquoi il paraît extraordinairement, et il y a une différence très-sensible de ses ombres principales à ses lumières.

CHAPITRE CVI.

De la couleur qui ne reçoit point de variété (c'est-à-dire, qui paraît toujours de même force sans altération), quoique placée en un air plus ou moins épais, ou en diverses distances.

Il se peut faire quelquefois que la même couleur ne recevra aucun changement, quoiqu'elle soit vue en différentes distances; et ceci arrivera quand la qualité de l'air et les distances d'où les couleurs seront vues, auront une même proportion. En voici la preuve (*pl.* 38, *fig.* 1.). A, soit l'œil, et H, telle couleur que l'on voudra, éloignée de l'œil à un degré de distance en un air épais de quatre degrés; mais parce que le second degré de dessus A M N L est une fois plus subtil, et qu'il a la même couleur que le degré d'air qui est au-dessous, il faut nécessairement que cette couleur soit deux fois plus loin de l'œil qu'elle ne l'était auparavant; c'est-

à-dire, aux deux degrés de distances A F et F G plus loin de l'œil, et elle sera la couleur G, laquelle étant élevée ensuite au degré d'air qui est deux fois plus subtil à la seconde hauteur A M N L, qui sera dans le degré O M P N, il est nécessaire de la transporter à la hauteur E, et elle sera distante de l'œil de toute l'étendue de la ligne A E, que l'on éprouve être équivalente en grosseur d'air à la distance A G, ce qui se démontre ainsi. Si dans une même qualité d'air la distance A G interposée entre l'œil et la couleur en occupe deux degrés, et que A E en occupe deux et demi, cette distance suffit pour faire que la couleur G, portée à la hauteur E, ne reçoive point d'altération; parce que les deux degrés A C et A F étant dans la même qualité d'air, sont semblables et égaux; et le degré d'air C D, quoique égal en longueur au degré F G, ne lui est pas semblable en qualité, parce qu'il se trouve dans un air deux fois plus épais que l'air de dessus; ainsi, la couleur est aussi vive à un degré d'éloignement dans l'air supérieur, qu'elle l'est à un demi-degré d'éloignement dans l'air inférieur, parce que l'air supérieur est une fois plus subtil que celui de dessous : tellement qu'en calculant premièrement la grosseur de l'air, puis les distances, vous trouverez les couleurs changées de place, sans qu'elles aient

reçu d'altération, ni dans leur force, ni dans leur éclat, ni dans la beauté de leur teinte, et voici comment. Pour le calcul de la qualité ou de la grossièreté de l'air, la couleur H est placée dans un air qui a quatre degrés de grossièreté; la couleur G est dans un air qui en a deux, et la couleur E est dans un air qui n'en a qu'un. Voyons maintenant si les distances auront une proportion également réciproque, mais converse; la couleur E se rencontre éloignée de l'œil de deux degrés et demi, la couleur G est à deux degrés, et la couleur H à un degré; mais comme cette distance n'a pas une proportion exacte avec l'épaisseur de l'air, il faut nécessairement faire un troisième calcul, à peu près de cette manière; le degré A C, comme je l'ai supposé, est tout-à-fait semblable, et égal au degré A F, et le demi-degré C B est semblable, mais non pas égal au degré A F, parce que c'est seulement un demi-degré en longueur, lequel vaut autant qu'un degré entier de la qualité de l'air de dessus, si bien que par le calcul on satisfait à ce qui avait été proposé; car A C vaut deux degrés d'épaisseur de l'air de dessus, et le demi-degré C B en vaut un entier de ce même air de dessus, et un qui se trouve encore entre B E, lequel est le quatrième. De même A H a quatre degrés d'épaisseur d'air; A G en a aussi quatre, c'est-à-dire,

A F qui en vaut deux, et F G qui en vaut encore deux, lesquels pris ensemble font quatre; A E en a aussi quatre, parce que A C en contient deux, et C B en contient un, qui est la moitié de A C, et dans le même air et il y en a dessus un tout entier dans l'air subtil, lesquels ensemble font quatre : de sorte que si la distance A E ne se trouve pas double de la distance A G, ni quadruple de la distance A H, elle est rendue équivalente d'ailleurs par C B, demi-degré d'air épais, qui vaut un degré entier de l'air subtil qui est au-dessus; et ainsi nous concluons ce qui était proposé, c'est-à-dire, que la couleur H G E ne reçoit aucune altération dans ces différentes distances.

CHAPITRE CVII.

De la perspective des couleurs.

La même couleur étant posée en plusieurs distances et à des hauteurs inégales, la sensation ou la force de son coloris sera relative à la proportion de la distance qu'il y a de chacune des couleurs jusqu'à l'œil qui les voit; en voici la preuve (*pl.* 37, *fig.* 1.). Soit E B C D la même couleur divisée en autant de parties égales, dont la première E ne soit éloignée de l'œil que de

deux degrés. La seconde B en soit distante de quatre degrés; la troisième C soit à six degrés, et la quatrième D soit à huit degrés; comme il paraît par les cercles qui vont se couper et terminer sur la ligne A R. Ensuite, soit supposé que l'espace A R S P soit un degré d'air subtil, et S P E T soit un autre degré d'air plus épais; il s'en suivra que la première couleur E, pour venir à l'œil, passera par un degré d'air épais E S, et par un autre degré d'air moins épais S A, et la couleur B enverra son espèce ou son image à l'œil A, par deux degrés d'air épais, et par deux autres d'un air plus subtil, et la couleur C la portera par trois degrés d'air épais, et par trois de plus subtil, et la couleur D par quatre degrés de l'air épais, et par quatre d'un air plus subtil. Ainsi, il est assez prouvé par cet exemple, que la proportion de l'affaiblissement et de la dégradation des couleurs est telle que celle de leur distance de l'œil qui les voit; mais cela n'arrive qu'aux couleurs qui sont à notre hauteur, parce qu'à celles dont les hauteurs sont inégales, la même règle ne s'y garde pas, étant situées dans les portions d'air, dont la diverse épaisseur les altère et les affaiblit diversement.

CHAPITRE CVIII.

Comment il se pourra faire qu'une couleur ne reçoive aucune altération, étant placée en divers lieux où l'air sera différent.

Une couleur ne changera point, quoique transportée en divers lieux où l'air a différentes qualités, quand la distance et la qualité de l'air seront réciproquement proportionnées, c'est-à-dire, quand autant que l'une s'affaiblit par l'éloignement de l'œil, elle est fortifiée par la pureté et la subtilité de l'air : en voici la preuve. Si on suppose que le premier air ou le plus bas, ait quatre degrés de densité ou d'épaisseur, et que la couleur soit éloignée d'un degré de l'œil, et que le second air, qui est plus haut, ait trois degré de densité seulement, en ayant perdu un degré, redonnez à la couleur un degré sur la distance, et quand l'air qui est plus haut aura perdu deux degrés de sa densité, et que la couleur aura gagné deux degrés sur la distance, alors votre première couleur sera telle que la troisième, et pour le dire en un mot, si la couleur est portée si haut que l'air y soit épuré de trois degrés de sa densité ou de sa grossièreté, et que la couleur soit portée à trois degrés de distance ;

alors

alors vous pouvez vous assurer que la couleur qui est élevée aura reçu un pareil affaiblissement de teinte que celle d'en bas, qui est plus près, parce que si l'air d'en haut a perdu deux quarts de la densité de l'air qui est au bas, la couleur en s'élevant, a acquis trois quarts sur la distance de l'éloignement entier, par lequel elle se trouve reculée de l'œil, et c'est ce que j'avais dessein de prouver.

CHAPITRE CIX.

Si les couleurs différentes peuvent perdre également leurs teintes, quand elles sont dans l'obscurité ou dans l'ombre.

Il n'est pas impossible que les couleurs, telles qu'elles soient, perdent également leurs teintes différentes quand elles sont dans l'ombre, et qu'elles aient toutes une couleur obscure d'ombre; c'est ce qui arrive dans les ténèbres d'une nuit fort obscure, durant laquelle on ne peut distinguer ni la figure, ni la couleur de quelque corps que ce soit; et parce que les ténèbres ne sont rien qu'une simple privation de la lumière incidente et réfléchie, par le moyen de laquelle on distingue la figure et la couleur des corps, il faut nécessairement que la cause de la lumière

étant ôtée, l'effet aussi vienne à cesser, qui est le discernement de la couleur et de la figure des corps.

CHAPITRE CX.

Pourquoi on ne peut distinguer la couleur et la figure des corps qui sont dans un lieu qui paraît n'être point éclairé, quoiqu'il le soit.

Il y a plusieurs endroits éclairés qui paraissent cependant remplis de ténèbres, et où les choses qui s'y rencontrent demeurent privées entièrement et de couleur et de forme : la cause de cet effet se doit rapporter à la lumière de l'air venant d'un grand jour, laquelle fait comme un obstacle entre l'œil et son sujet; ce qui se remarque sensiblement aux fenêtres qui sont loin de l'œil, au dedans desquelles on ne peut rien discerner qu'une grande obscurité égale et uniforme; mais si vous entrez dans ces lieux, vous les verrez fort éclairés, et vous pourrez distinguer jusques aux moindres choses qu'ils contiennent. Ces deux impressions si différentes se font par la disposition naturelle de l'œil, dont la faiblesse ne pouvant supporter le trop grand éclat de la lumière de l'air, la prunelle se resserre, devient fort petite, et par là perd beaucoup de sa force; mais au contraire, dans

les lieux sombres la même prunelle s'élargit et acquiert de la force à proportion de son étendue : ce qui fait qu'elle reçoit beaucoup de lumière, et qu'on peut voir des objets qu'on ne pouvait distinguer auparavant lorsqu'elle était resserrée.

CHAPITRE CXI.

Qu'aucune chose ne montre sa véritable couleur, si elle n'est éclairée d'une autre couleur semblable.

On ne saurait jamais voir la propre et vraie couleur d'aucune chose, si la lumière qui l'éclaire n'est entièrement de sa couleur même : cela se remarque sensiblement dans les couleurs des étoffes, dont les plis éclairés jetant des reflets, ou donnant quelque lumière aux autres plis opposés, les font paraître de leur véritable couleur : les feuilles d'or ont le même effet, lorsqu'elles se réfléchissent réciproquement leur jour l'une à l'autre ; mais si leur clarté venait d'une autre couleur, l'effet en serait bien différent.

CHAPITRE CXII.

Que les couleurs reçoivent quelques changemens par l'opposition du champ sur lequel elles sont.

Jamais aucune couleur ne paraîtra uniforme dans ses contours et ses extrémités, si elle ne se termine sur un champ qui soit de sa couleur même : cela se voit clairement, lorsque le noir se trouve sur un fond blanc; car pour lors chaque couleur, par l'opposition de son contraire, a plus de force aux extrémités qu'au milieu.

CHAPITRE CXIII.

Du changement des couleurs transparentes, couchées sur d'autres couleurs, et du mélange des couleurs.

Une couleur transparente étant couchée sur une autre d'une teinte différente, il s'en compose une couleur mixte, qui tient de chacune des deux simples qui la composent : cela se remarque dans la fumée, laquelle passant par le conduit d'une cheminée, et se rencontrant vis-à-vis du noir de la suie, elle paraît bleue : mais au sortir

de la cheminée, quand elle s'élève dans l'air qui est de couleur d'azur elle paraît rousse ou rougeâtre : de même le pourpre appliqué sur l'azur fait une couleur violette, et l'azur étant mêlé avec le jaune devient vert; et la couleur de safran couchée sur le blanc, paraîtra jaune, et le clair avec l'obscur produit l'azur d'une teinte d'autant plus parfaite, que celles du clair et de l'obscur sont elles-mêmes plus parfaites.

CHAPITRE CXIV.

Du degré de teinte où chaque couleur paraît davantage.

Il faut remarquer ici, pour la Peinture, quelle est la teinte de chaque couleur où cette couleur paraît plus belle, ou celle qui prend la plus vive lumière du jour, ou celle qui reçoit la lumière simple, ou celle de la demi-teinte, ou l'ombre, ou bien le reflet sur l'ombre, et pour cela il est nécessaire de savoir en particulier qu'elle est la couleur dont il s'agit, parce que les couleurs sont bien différentes à cet égard, et elles n'ont pas toutes leur plus grande beauté dans le même jour; car nous voyons que la perfection du noir est au fort de l'ombre : le blanc au contraire est plus beau dans son plus grand clair et dans

une lumière éclatante; l'azur et le vert aux demi-teintes, le jaune et le rouge dans leur principale lumière; l'or dans les reflets; et la lacque aux demi-teintes.

CHAPITRE CXV.

Que toute couleur qui n'a point de lustre est plus belle dans ses parties éclairées que dans les ombres.

Toute couleur est plus belle dans ses parties éclairées que dans les ombres; et la raison est, que la lumière fait connaître l'espèce et la qualité des couleurs, au lieu que l'ombre les éteint, altère leur beauté naturelle, et empêche qu'on ne les discerne; et si on objecte que le noir est plus parfait dans son ombre que dans sa lumière, on répondra que le noir n'est pas mis au nombre des couleurs.

CHAPITRE CXVI.

De l'apparence des couleurs.

Plus la couleur d'une chose est claire et mieux on la voit de loin, et la couleur la plus obscure a un effet tout contraire.

CHAPITRE CXVII.

Quelle partie de la couleur doit être plus belle.

(*Pl.* 37, *fig.* 4.) Si A est une lumière et B un corps éclairé directement par cette même lumière, E, qui ne peut voir cette lumière, voit seulement le corps éclairé que nous supposons être rouge : cela étant, la lumière qu'il produit est de cette couleur, le reflet qui en est une partie lui ressemble, et colore de cette teinte la superficie E; et si E était déjà rouge auparavant, il en deviendra beaucoup plus rouge, et sera plus beau que B; mais si E est jaune, il en naîtra une couleur composée et changeante, entre le jaune et le rouge.

CHAPITRE CXVIII.

Que ce qu'il y a de plus beau dans une couleur, doit être placé dans les lumières.

Puisque nous voyons que la qualité des couleurs est connue par le moyen de la lumière, on doit juger qu'où il y a plus de lumière, on discerne mieux la véritable couleur du corps éclairé; et qu'où il y a plus d'obscurité, la cou-

leur se perd dans celle des ombres : c'est pourquoi le Peintre se souviendra de coucher toujours la plus belle teinte de sa couleur sur les parties éclairées.

CHAPITRE CXIX.

De la couleur verte qui se fait de rouille de cuivre, et qu'on appelle vert-de-gris.

La couleur verte qui se fait de rouille de cuivre, quoiqu'elle soit broyée à l'huile, ne laisse pas de s'en aller en fumée et de perdre sa beauté, si incontinent après avoir été employée, on ne lui donne une couche de vernis ; et non-seulement elle s'évapore et se dissipe en fumée, mais si on la frotte avec une éponge mouillée d'eau simple, elle quittera le fond du tableau, et s'enlèvera comme ferait une couleur à détrempe, surtout par un temps humide ; cela vient de ce que le vert-de-gris est une espèce de sel, lequel se résout facilement lorsque le temps est humide et pluvieux, et particulièrement lorsqu'il est mouillé et lavé avec une éponge.

Le beau vert s'obtient facilement en Peinture ; mais son éclat est d'une courte durée. Charles Bonnet prétend que les pucerons produisent un très-beau vert. « La facilité, dit-il, avec laquelle ces insectes se mul-

» tiplient, et le nombre prodigieux de leurs espèces, » semblent au moins nous indiquer quelque utilité » considérable ».

De tous les moyens qu'on emploie en Peinture pour obtenir le beau vert, il n'en est pas de plus dangereux et dont les effets soient plus funestes que le vert-de-gris. Dans la Peinture à l'huile il change et noircit plus vîte que les autres couleurs ; il corrompt celles avec lesquelles il est mélangé, et fait chancir tous les endroits du tableau où il a passé ; il a l'avantage, comme toutes les autres couleurs, de conserver plus d'éclat par le procédé du glacis ; mais c'est une couleur qu'il faut proscrire de la palette : son empire dans la décoration, dans les travaux de circonstances est établi, quoique cependant on puisse remplacer cette couleur barbare, dont l'éclat, qui peut paraître séduisant, ne dure que fort peu de temps (1).

(1) Cet objet, qui paraît d'abord d'une petite considération lorsqu'on le compare à d'autres plus importans, n'est cependant pas indifférent pour les progrès de l'art, surtout lorsqu'on sentira qu'il tient à un corps d'ouvrage qui reste à faire sur l'analyse des couleurs, sur les mixtions les plus avantageuses pour les employer, et sur les différentes manières de peindre depuis l'antiquité jusqu'à nous.

Depuis que les hypothèses sont relégnées au rang des rêveries et des chimères, la chimie doit ses progrès étonnans à la précision des faits, et ses découvertes utiles se tournent au profit des sciences, des arts et des manufactures. Cependant la Peinture n'a pas encore partagé ses succès : il reste des recherches à faire sur les couleurs ainsi que sur la manière de les gouverner (spécialement dans la Peinture à l'huile), et sur l'effet qu'elles doivent produire dans un laps de temps déterminé.

Ce n'est pas au Peintre seul qu'il appartient de faire les

CHAPITRE CXX.

Comment on peut augmenter la beauté du vert-de-gris.

Si avec le vert-de-gris on mêle de l'aloës caballin, ce vert-de-gris sera beaucoup plus beau, qu'il n'était auparavant, et il ferait mieux encore

découvertes concernant les matières; il faut encore le concours de la chimie pour séparer les principes par l'analyse, et pour confirmer le résultat des expériences, il faut la réunion du Peintre et du chimiste.

Depuis Jean de Bruges (A) jusqu'à nous, tous les Peintres n'ont pas toujours procédé de même dans la manière de gouverner les couleurs. Plusieurs ont employé des moyens qu'ils n'ont pas transmis à la postérité. Leurs ouvrages sont des monumens de leurs talens et de leur prévoyance.

L'apprêt qu'exigent les couleurs pour être employées, la préparation des fonds pour recevoir le tableau ont été confiés à des mains mercenaires depuis que les Peintres, dont les études sont longues et pénibles, ont regardé, comme un avantage, d'être déchargés de toutes ces inquiétudes; mais la Peinture y a plus souvent perdu que gagné, car plusieurs bons ouvrages qui ne sont pas d'une vieille date, périssent tous les jours sous nos yeux.

Un bon traité des couleurs doit encore développer les questions suivantes :

1.° Quelles sont les couleurs dont l'influence peut être pré-

(A) Vandick est né dans la ville de Maseick, mais comme il a fait sa principale demeure à Bruges, et qu'il y est mort, on ne le connaît que sous le nom de Jean de Brugks. Il naquit en 1370. Le secret fut trouvé au commencement du quinzième siècle.

avec le safran, s'il ne s'évaporait point en fumée. La bonté de l'aloës cabalin se reconnaît lorsqu'il se dissout dans l'eau-de-vie chaude, parce qu'alors elle a plus de force pour dissoudre que quand elle est froide; et si après avoir employé ce vert-de-gris en quelque ouvrage, on passe dessus légèrement une couche de cet aloës liquéfié, alors la couleur deviendra très-belle; et cet aloës se peut encore broyer à l'huile séparément, ou avec le vert-de-gris, et avec toute autre couleur qu'on voudra.

judiciable dans le mélange avec d'autres, ainsi que les causes.

2.° Trouver des huiles sécatives qui portent moins à jaunir et à noircir dans l'évaporation.

3.° Développer la cause de l'influence du fer sur les couleurs, et du changement qu'elles éprouvent lorsqu'on les touche avec une lame d'acier, quoiqu'on pare à cet inconvenient en substituant pour le service de la palette la spatule d'ivoire.

4.° Moyens de parer à la sécheresse et à la maigreur des terres et des chaux métalliques, qui portent à affamer la superficie du tableau et ensuite à écailler.

Ceux qui se sont occupés de cet objet important jusqu'à présent, ont montré plus de zèle que de science. Toutes ces découvertes sont réservées aux Fourcroy et aux Vauquelin; leurs travaux à cet égard seront une époque brillante dans l'histoire des arts.

CHAPITRE

Du mélange des couleurs l'une avec l'autre.

Bien que le mélange des couleurs l'une avec l'autre soit d'une étendue presque infinie, je ne laisserai pas pour cela d'en toucher ici légèrement quelque chose. Etablissant premièrement un certain nombre de couleurs simples pour servir de fondement, et avec chacune d'elles, mêlant chacune des autres une à une, puis deux à deux, et trois à trois, poursuivant ainsi jusqu'au mélange entier de toutes les couleurs ensemble; puis je recommencerai à remêler ces couleurs deux avec deux, et trois avec trois, et puis quatre à quatre, continuant ainsi jusqu'à la fin; sur ces deux couleurs on en mettra trois, et à ces trois on y en ajoutera trois, et puis six, allant toujours augmentant avec la même proportion : or, j'appelle *couleurs simples*, celles qui ne sont point composées, et ne peuvent être faites ni suppléées par aucun mélange des autres couleurs. Le noir et le blanc ne sont point comptés entre les couleurs, l'un représentant les ténèbres, et l'autre le jour; c'est-à-dire, l'un étant une simple privation de lumière, et l'autre la lumière même, ou primitive ou dérivée. Je ne laisserai pas cependant d'en parler, parce que dans la Peinture il n'y a

rien de plus nécessaire et qui soit plus d'usage, toute la Peinture n'étant qu'un effet et une composition des ombres et des lumières, c'est-à-dire de clair et d'obscur. Après le noir et le blanc vient l'azur, puis le vert ou le tanné, ou l'ocre de terre d'ombre, après le pourpre ou le rouge, qui font en tout huit couleurs : comme il n'y en a pas davantage dans la nature, je vais parler de leur mélange. Soient premièrement mêlés ensemble le noir et le blanc, puis le noir et le jaune, et le noir et le rouge, ensuite le jaune et le noir, et le jaune et le rouge; mais parce qu'ici le papier me manque, je parlerai fort au long de ce mélange dans un ouvrage particulier, qui sera très-utile aux Peintres. Je placerai ce traité entre la pratique et la théorie.

S'il était possible de mesurer les couleurs matérielles selon leur juste proportion, et connaître de quel degré de lumière ou d'ombre elles sont susceptibles proportionnellement à leur quantité, on pourrait établir des principes pour le mélange des couleurs : on produirait alors, d'après ces règles, la couleur exacte que l'on souhaiterait en Peinture; mais leur point de perfection, chacune dans leur espèce, étant inconnu, ce n'est toujours qu'en tâtonnant que le plus grand praticien obtient la parité des teintes.

Selon les principes de la loi naturelle du prisme, on produirait les mélanges avec les couleurs maté-

rielles ; mais les résultats seraient fort éloignés de ceux qu'on doit en attendre.

Les couleurs matérielles sont simples ou composées. *On appelle couleurs simples celles qui ne peuvent être faites ni suppléées par aucun mélange des autres couleurs.* La nature n'en donne que cinq, le jaune, le rouge, le vert, le bleu et même le brun; le blanc et le noir ne sont point des couleurs simples, puisque le blanc sert à la composition des couleurs, et le noir sert à les obscurcir.

Les couleurs composées ou rompues ne sont que des teintes qui dérivent des couleurs simples ; elles tiennent le milieu entre la couleur simple et le blanc ; ainsi la couleur la plus rompue est celle qui s'approche le plus du blanc, et celle qui s'en éloigne s'approche de la couleur simple.

Dans les couleurs matérielles il est physiquement impossible de déterminer un blanc absolu et un noir absolu ; ainsi, en Peinture, le noir et le blanc sont susceptibles d'ombres et de lumières. (Le chapitre CXIII est plus instructif sur le *mélange des couleurs.*)

CHAPITRE CXXII.

De la surface des corps qui ne sont pas lumineux.

La superficie de tout corps opaque participe à la couleur du corps qui l'éclaire : cela se démontre évidemment par l'exemple des corps qui ne sont pas lumineux, en ce que pas un

ne laisse voir sa figure, ni sa couleur, si le milieu qui se trouve entre le corps et la lumière n'est éclairé : nous dirons donc que le corps opaque étant jaune, et celui d'où vient la lumière étant bleu, il arrivera que la couleur du corps éclairé sera verte, parce que le vert est composé de jaune et de bleu.

CHAPITRE CXXIII.

Quelle est la superficie la plus propre à recevoir les couleurs.

Le blanc est plus propre à recevoir quelque couleur que ce soit, qu'aucune autre superficie de tous les corps qui ne sont point transparens; pour prouver ceci, on dit que tout corps vide est capable de recevoir ce qu'un autre corps qui n'est point vide ne peut recevoir ; et pour cela, nous supposerons que le blanc est vide, ou si vous voulez, n'a aucune couleur; tellement qu'étant éclairé de la lumière d'un corps qui ait quelque couleur que ce soit, il participe davantage à cette lumière, que ne ferait le noir, qui ressemble à un vaisseau brisé, lequel n'est plus en état de contenir aucune chose.

Le blanc ne reçoit point les couleurs, c'est au contraire les couleurs qui le reçoivent. Pour en donner la

preuve, nous disons que les couleurs simples, matérielles sont toujours un peu foncées, la moindre petite particule de blanc les éclaire et les favorise ; cela vient de ce que le blanc est la réunion de toutes les analogies, le véhicule des matières colorantes, et non parce qu'il est vide.

Le noir, au contraire, reçoit toutes les couleurs et n'en favorise aucune, par la raison que le noir dans les couleurs matérielles étant toujours le résultat charbonneux des matières brûlées, est une nature morte qui ne renferme plus aucun principe de régénération, et l'image du vide. Le noir ne perd son obscurité que lorsqu'il reçoit abondamment les couleurs simples. La moindre particule de blanc détruit déjà en lui l'idée de la négation absolue de lumière, car il prend dans ce mélange une teinte bleuâtre.

Je n'entreprends point pour le moment, de rendre raison de la différence des noirs, car ceux qu'on obtient des végétaux prennent une teinte azurée, mélangée avec le blanc, et la plupart des noirs qu'on obtient du règne animal, prennent une teinte rousse. Mais comme on fait singulièrement usage du noir des végétaux en peinture, je fais cette observation pour ne point commettre d'erreurs dans la conséquence que je tire du ton bleuâtre que prend le blanc lorsqu'on le mélange avec un peu de noir.

Dans l'immensité, la lumière n'occupe que des espaces ; les rayons qui jaillissent des corps éclairans ont un terme, au delà de leur expansion sont les ténèbres. Le ton azuré que nous voyons alors dans l'air et le firmament, n'est que l'effet de la profonde obscurité qui repousse le noir à travers la lumière blanche et

transparente

transparente dont l'air est éclairé. On pourrait conclure de là que de toutes les couleurs qu'on obtient par la réfraction d'un prisme, le rouge est la seule couleur primitive, le bleu un mélange de lumière et d'obscurité, et le jaune une émanation du rouge et du blanc, et le concours de plusieurs points de refraction qu'occasionne la vîtesse du mouvement.

CHAPITRE CXXIV.

Quelle partie d'un corps participe davantage à la couleur de son objet, c'est-à-dire, du corps qui l'éclaire.

La superficie de chaque corps tiendra davantage de la couleur de l'objet qui sera plus près; cela vient de ce que l'objet voisin envoie une quantité plus grande d'espèces, lesquelles venant à la superficie des corps qui sont près, en altèrent plus la superficie et en changent davantage la couleur, qu'elles ne le feraient si ces corps étaient plus éloignés : ainsi, la couleur paraîtra plus parfaite dans son espèce, et plus vive que si elle venait d'un corps plus éloigné.

CHAPITRE CXXV.

En quel endroit la superficie des corps paraîtra d'une plus belle couleur.

La superficie d'un corps opaque paraîtra d'une couleur d'autant plus parfaite, qu'elle sera plus près d'un autre corps de même couleur.

CHAPITRE CXXVI.

De la carnation des têtes.

La couleur des corps qui se trouvera être en plus grande quantité se conserve davantage dans une grande distance : en effet, dans une distance assez médiocre, le visage devient obscur, et cela d'autant plus, que la plus grande partie du visage est occupée par les ombres, et qu'il y a fort peu de lumière en comparaison des ombres; c'est pourquoi elle disparaît incontinent, même dans une petite distance, et les clairs, ou les jours éclatans y sont en très-petite quantité; de là vient que les parties plus obscures dominant par-dessus les autres, le visage s'efface aussitôt et devient obscur; et il paraîtra encore d'autant plus sombre, qu'il y aura plus de blanc qui lui sera opposé devant ou derrière.

CHAPITRE CXXVII.

Manière de dessiner d'après la bosse, et d'apprêter du papier propre pour cela.

Les Peintres, pour dessiner d'après le relief, doivent donner une demi-teinte à leur papier, et ensuite, suivant leur contour, placer les ombres les plus obscures et sur la fin, et pour la dernière main toucher les jours principaux, mais avec ménagement et avec discrétion, et ces dernières touches sont celles qui disparaissent et se perdent les premières dans les distances médiocres.

CHAPITRE CXXVIII.

Dss changemens qui se remarquent dans une couleur, selon qu'elle est plus ou moins éloignée de l'œil.

Entre les couleurs de même nature, celle qui est moins éloignée de l'œil reçoit moins de changement; la preuve de ceci est que l'air qui se trouve entre l'œil et la chose que l'on voit, l'altère toujours en quelque manière; et s'il arrive qu'il y ait de l'air en quantité, pour lors

la couleur de l'air, fort vive, fait une forte impression sur la chose vue; mais quand il n'y a que peu d'air, l'objet en est peu altéré.

CHAPITRE CXXIX.

De la verdure qui paraît à la campagne.

Entre les verdures que l'on voit à la campagne, de même qualité et de même espèce, celle des plantes et des arbres doit paraître plus obscure, et celle des prés plus claire.

Si les arbres varient dans leur espèce, la même espèce varie aussi selon l'âge et le lieu qu'ils habitent.

Tous les arbres, dans la jeunesse, sont minces, élancés, d'une couleur tendre et peu garnis de branches, mais les feuilles en grand nombre. Dans la maturité ils sont touffus, vigoureux; dans la vieillesse ils ont de grosses branches tortueuses, un tronc ramassé; les feuilles sont inégales.

Les arbres aquatiques sont ordinairement légers, élancés, la couleur est d'un vert gai; ils s'agitent au moindre vent.

Une remarque essentielle pour le paysagiste, c'est que tous les arbres quelconques qui croissent les racines dans l'eau, prennent un caractère plus élancé et des formes toutes différentes de ceux qui croissent dans des lieux secs.

CHAPITRE CXXX.

Quelle verdure tirera plus sur le bleu.

Les verdures dont la couleur sera plus obscure, approcheront plus du bleu que les autres qui sont plus claires : cela se prouve, parce que le bleu est composé de clair et d'obscur, vus dans un grand éloignement.

CHAPITRE CXXXI.

Quelle est celle de toutes les superficies qui montre moins sa véritable couleur.

De toutes les superficies, il n'y en a point dont la véritable couleur soit plus difficile à discerner que celles qui sont polies et luisantes : cela se remarque aux herbes des prés et aux feuilles des arbres, dont la superficie est lustrée et polie; car elles prennent le reflet de la couleur où le soleil bat, ou bien de l'air qui les éclaire; de sorte que la partie qui est frappée de ces reflets, ne montre point sa couleur naturelle.

CHAPITRE CXXXII.

Quel corps laisse mieux voir sa couleur véritable et naturelle.

De tous les corps, ceux-là montrent mieux leur couleur naturelle, qui ont la superficie moins unie et moins polie : cela se voit dans les draps, les toiles, les feuilles des arbres et des herbes qui sont velues, sur lesquelles il ne se peut faire aucun éclat de lumière, tellement que, ne pouvant recevoir l'image des objets voisins, elles renvoient seulement à l'œil leur couleur naturelle, laquelle n'est point mêlée ni confondue parmi celles d'aucun autre corps qui leur envoie des reflets d'une couleur opposée, comme ceux du rouge du soleil, lorsqu'en se couchant il peint les nuages et tout l'horizon de sa couleur.

CHAPITRE CXXXIII.

De la lumière des paysages.

Jamais les couleurs, la vivacité et la lumière des paysages peints, n'approcheront de celles des paysages naturels qui sont éclairés par le

soleil, si les tableaux mêmes des paysages peints ne sont aussi éclairés et exposés au même soleil.

CHAPITRE CXXXIV.

De la perspective aérienne, et de la diminution des couleurs causée par une grande distance.

PLUS l'air approche de la terre et de l'horizon, moins il paraît bleu, et plus il en est éloigné, plus il paraît d'un bleu obscur et foncé : j'en ai donné la raison dans mon *Traité de la Perspective*, où j'ai fait voir qu'un corps pur et subtil est moins éclairé du soleil, et renvoie moins de lumière, qu'un corps plus grossier et plus épais. Or il est constant que l'air qui est éloigné de la terre est plus subtil que celui qui en est près, et, par conséquent, l'air qui est près de la terre est plus vivement éclairé des rayons du soleil qui le pénètrent, et qui, éclairant en même temps une infinité d'autres petits corps dont il est rempli, le rendent sensible à nos yeux. De sorte que l'air nous doit paraître plus blanc, en regardant vers l'horizon, et plus obscur et plus bleu, en regardant en haut vers le ciel, parce qu'il y a plus d'air grossier entre notre œil et l'horizon, qu'il n'y en a entre notre œil et la partie du ciel qui est au-dessus de nos têtes.

Par exemple (*pl.* 37, *fig.* 2), si l'œil de celui qui regarde est en P, et qu'il regarde par la ligne P R, puis baissant un peu l'œil, qu'il regarde par la ligne P S, alors l'air lui paraîtra un peu moins obscur et plus blanc, parce qu'il y a un peu plus d'air grossier dans cette ligne que dans la première; enfin s'il regarde directement l'horizon, il ne verra point cette couleur d'azur qu'il voyait par la première ligne P R, parce qu'il y a une bien plus grande quantité d'air grossier dans la ligne horizontale P D, que dans la ligne oblique P S, et dans la ligne perpendiculaire P R.

CHAPITRE CXXXV.

Des objets qui paraissent à la campagne dans l'eau comme dans un miroir, et premièrement de l'air.

Le seul air qu'on pourra voir peint sur la superficie de l'eau, sera celui dont l'image allant frapper la superficie de l'eau, se réfléchira vers l'œil à angles égaux, c'est-à-dire, tels que l'angle d'incidence soit égal à l'angle de réflexion.

Rien ne charme plus la vue que les tableaux où l'on voit des eaux; lorsqu'elles sont agitées, elles produisent des effets majestueux; lorsqu'elles sont calmes et tranquilles, l'œil contemple avec délectation dans

C
F
I
D
A
H
G
B
E

leur cristal transparent, la représentation de tous les objets qui les environnent.

L'eau ne convient pas à toutes sortes de sites ; mais pour la rendre véritable il faut être bien instruit de la justesse des réflexions aquatiques.

Il faut observer, 1.° que les objets qu'on voit dans l'eau par réflexion ne paraissent pas si sensibles à la vue que dans la nature ; les lumières et les couleurs étant adoucies par le réfléchissement.

2.° Que les images réfléchies y sont représentées obliquement, si les corps sont obliques dans la nature, mais dans un sens opposé.

Si A B est la superficie de l'eau sur laquelle soit élevé obliquement le corps C D ; ce corps paraîtra à l'œil, par réflexion, dans la direction que paraît la ligne D E ; mais si celui qui regarde sa place en F perpendiculairement à A ; alors la ligne D C paraîtra sur la superficie de l'eau A B, comme D H et non pas comme D E, et C D H sembleront une seule ligne droite et continue. La même chose aura lieu si l'on met l'œil en I, car le point C D réfléchira en D G, et C D G représenteront à l'œil l'apparence d'une seule ligne.

CHAPITRE CXXXVI.

De la diminution des couleurs, causée par quelque corps qui est entr'elles et l'œil.

La couleur naturelle d'un objet visible sera d'autant moins sensible, que le corps qui est entre cet objet et l'œil sera d'une manière plus dense.

CHAPITRE CXXXVII.

Du champ ou du fond qui convient à chaque lumière.

Quand de deux choses il y en a une qui sert de champ à l'autre, de quelque couleur qu'elles soient, soit qu'elles soient dans l'ombre, soit qu'elles soient éclairées, elles ne paraîtront jamais plus détachées l'une de l'autre, que lorsqu'elles seront dans un degré différent; c'est-à-dire, qu'il ne faut pas qu'une couleur obscure serve de champ à une autre couleur obscure; mais il en faut choisir pour cela une qui soit fort différente, comme le blanc, ou quelqu'autre qui tire sur le blanc, pourvu qu'elle soit éteinte, affaiblie et un peu obscure.

CHAPITRE CXXXVIII.

Quel remède il faut apporter lorsque le blanc sert de champ à un autre blanc, ou qu'une couleur obscure sert de fond à une autre qui est aussi obscure.

QUAND un corps blanc a pour fond un autre corps blanc, ces deux blancs composés ensemble sont égaux ou ils ne le sont pas; s'ils sont égaux, le corps qui est plus proche de celui qui regarde, sera un peu obscur vers le contour qui se termine sur l'autre blanc. Mais si le champ est moins clair que la couleur à laquelle il sert de champ, alors le corps qui est sur le champ se détachera de lui-même d'avec celui duquel il est différent, sans autre artifice, et sans l'aide d'aucune teinte obscure.

CHAPITRE CXXXIX.

De l'effet des couleurs qui servent de champ au blanc.

LA couleur blanche paraîtra plus claire selon qu'elle se rencontrera sur un fond plus brun; et au contraire elle paraîtra plus brune à mesure

qu'elle aura un fond plus blanc : cela se remarque visiblement aux flocons de neige, qui nous paraissent moins blancs lorsqu'ils sont dans l'air qui est éclairé de tous côtés, que lorsqu'ils sont vis-à-vis quelque fenêtre ouverte, où l'obscurité du dedans de la maison leur fait un champ obscur; car alors ils paraissent très-blancs. Il faut aussi remarquer que les flocons de neige vus de près, semblent tomber avec vîtesse et en grande quantité, au lieu que de loin ils paraissent tomber plus lentement et en petite quantité.

CHAPITRE CLX.

Du champ des figures.

Entre les choses qui sont également éclairées, celle qui sera vue sur un fond plus blanc, paraîtra plus claire et plus éclatante; et celle qui se trouvera dans un endroit plus obscur, paraîtra plus blanche; la couleur incarnat deviendra plus pâle sur un fond rouge, et un rouge pâle paraîtra plus vif et plus ardent, étant vu sur un fond jaune; et pareillement toutes sortes de couleurs auront un œil différent, et paraîtront autres qu'elles ne sont, selon la teinte du champ qui les environne.

CHAPITRE CXLI.

Des fonds convenables aux choses peintes.

C'EST une chose de grande importance, et qui mérite d'être bien considérée, de donner des fonds convenables, et de placer avec art les corps opaques, selon leurs ombres et leurs lumières, parce qu'ils doivent avoir le côté du jour sur un champ obscur, et celui de l'ombre sur un fond clair, comme il est représenté dans la *fig.* 3, *pl.* 37.

CHAPITRE CXLII.

De ceux qui, peignant une campagne, donnent aux objets plus éloignés une teinte plus obscure.

PLUSIEURS estiment que, dans une campagne découverte, les figures doivent être plus obscures, selon qu'elles sont plus éloignées de l'œil : mais ils se trompent; il faut faire tout le contraire, si ce n'est que la chose qu'on représente soit blanche, parce qu'en ce cas il arriverait ce que nous allons dire ci-après.

CHAPITRE CXLIII.

Des couleurs des choses qui sont éloignées de l'œil.

Plus l'air a de corps et d'étendue, plus il imprime vivement sa teinte sur l'objet qu'il sépare de l'œil; de sorte qu'il donne plus de force à la couleur d'un objet, s'il est éloigné de deux mille pas, que s'il ne l'était que de mille seulement. Quelqu'un dira peut-être que dans les paysages les arbres de même espèce paraissent plus sombres de loin que de près; mais cela n'est pas vrai lorsque les arbres sont égaux et espacés à même intervalle; et au contraire cela est vrai, si les premiers arbres sont tellement écartés, que de près on voie au travers la clarté, et que les plus éloignés soient plus près à près, comme il arrive ordinairement sur le rivage et près des eaux, parce qu'alors on ne voit aucun espace ni la verdure des prairies; mais on voit les arbres tous ensemble entassés, se faisant ombre l'un à l'autre : il arrive encore aux arbres que la partie qui demeure ombrée est toujours beaucoup plus grande que celle qui est éclairée, et les apparences de l'ombre se font bien voir de plus loin, joint que la

couleur obscure qui domine par la quantité, conserve mieux son espèce et son image que l'autre partie qui est moins obscure; ainsi, l'objet fait une plus forte impression sur l'œil par les endroits qui ont une couleur plus forte et plus foncée, que par ceux qui ont une couleur plus claire.

CHAPITRE CXLIV.

Des degrés de teintes dans la Peinture.

Ce qui est beau n'est pas toujours bon; je dis cela pour certains Peintres, qui donnent tant à la beauté des couleurs, qu'ils n'y mettent presque point d'ombres, et celles qu'ils mettent sont toujours très-légères et presque insensibles; ces Peintres, au mépris de notre art, ne font point de cas du relief que les ombres fortes donnent aux figures. Ils sont en cela semblables à ces beaux parleurs, qui ne disent rien qui soit à propos.

CHAPITRE CXLV.

Des changemens qui arrivent aux couleurs de l'eau de la mer, selon les divers aspects d'où elle est vûe.

La mer, quand elle est un peu agitée, n'a point de couleur universelle qui soit la même

partout : car de dessus la terre elle nous paraît obscure, et vers l'horizon on y voit quelques vagues blanches d'écume et luisantes qui se remuent lentement, comme des moutons dans un troupeau; ceux qui étant en haute mer la considèrent, ils la voient bleuâtre : or, ce qui fait que de terre elle semble obscure, c'est parce qu'elle a l'effet d'un miroir dans lequel l'obscurité de la terre est représentée; et en haute mer l'eau paraît bleue, parce que nous y voyons l'air qui est de cette couleur, représenté comme dans un miroir.

CHAPITRE CXLVI.

Des effets des différentes couleurs opposées les unes aux autres.

Les draperies noires font paraître les carnations des figures plus blanches qu'elles ne sont; et, au contraire, les habits blancs les font paraître plus obscures : ceux qui sont de couleur jaune relèvent le coloris, et les rouges font paraître pâle.

CHAPITRE

CHAPITRE CXLVII.

De la couleur des ombres de tous les corps.

JAMAIS la couleur de l'ombre d'un corps ne sera pure dans ses propres ombres, si l'objet duquel l'ombre vient n'est de la couleur de celui qui la reçoit : par exemple, si dans un logis il y avait des murailles qui fussent vertes, je dis que si on y expose du bleu, qui soit éclairé d'un autre bleu, alors le côté du jour sera d'un bleu très-parfait; mais celui de l'ombre deviendra désagréable, et ne tiendra point de la beauté de sa couleur bleue originale, parce qu'elle aura été corrompue par le reflet de cette muraille verte, qui aurait encore un pire effet si elle était de couleur tannée.

CHAPITRE CXLVIII.

De la diminution des couleurs dans les lieux obscurs.

DANS les lieux clairs qui s'obscurcissent uniformément et par degrés jusques aux ténèbres parfaites, une couleur se perdra peu à peu par une dégradation insensible de ses teintes, à proportion qu'elle sera plus éloignée de l'œil.

CHAPITRE CXLIX.

De la perspective des couleurs.

Il faut que les premières couleurs soient pures et simples, et que les degrés de leur affaiblissement et ceux des distances conviennent entre eux réciproquement; c'est-à-dire, que les grandeurs des objets participeront plus à la grandeur du point de vue, selon qu'elles en seront plus proches, et les couleurs tiendront aussi plus de la couleur de leur horizon, à mesure qu'elles en approcheront davantage.

CHAPITRE CL.

Des couleurs.

La couleur qui est entre la partie ombrée et la partie éclairée des corps opaques, sera moins belle que celle qui est entièrement éclairée; donc, la première beauté des couleurs se trouve dans les principales lumières.

CHAPITRE CLI.

D'où vient à l'air la couleur d'azur.

L'AZUR de l'air vient de ce que l'air est un corps très-transparent, éclairé de la lumière du soleil, et placé entre la terre et le ciel qui est un corps opaque, qui n'a point de lumière de lui-même : l'air de sa nature n'a aucune qualité d'odeur, ni de goût, ni de couleur; mais il prend fort facilement les qualités des choses qui se trouvent autour de lui, et il paraîtra d'azur d'autant plus beau, qu'il aura derrière lui des ténèbres plus épaisses, pourvu qu'il y ait une distance convenable, et qu'il ne soit pas trop humide; et qu'on prenne garde que vers les montagnes qui ont plus d'ombre, l'azur y est plus beau dans un grand éloignement, pour la même raison qu'aux lieux où l'air est plus éclairé, on voit davantage la couleur de la montagne que celle de l'azur, duquel elle est colorée par l'air qui se trouve entre l'œil et elle. (*Voyez l'observation du chapitre* CXXXIII.)

CHAPITRE CLII.

Des couleurs.

Entre les couleurs qui ne sont point bleues, celle qui approche plus du noir tire plus sur l'azur dans une grande distance, et au contraire, celle qui aura moins de conformité avec le noir, conservera mieux sa propre couleur dans une grande distance : il s'ensuit donc que le vert, dans les campagnes, se transforme plutôt en azur que le jaune ou le blanc, et par la même raison, le blanc et le jaune se changent moins que le rouge ou le vert. (*Voyez l'observation du chapitre CXXXIII.*)

CHAPITRE CLIII.

Des couleurs qui sont dans l'ombre.

Les couleurs qui sont mêlées parmi les ombres, retiendront de leur beauté naturelle, à proportion que les ombres seront plus ou moins obscures; mais si les couleurs sont couchées en quelque endroit clair, alors elles paraîtront d'une beauté d'autant plus exquise, que le lieu où elles se trouveront aura plus de lumière. Quelqu'un pourra objecter qu'il y a une aussi

grande variété dans les ombres que dans les couleurs des choses ombrées; à quoi je réponds, que les couleurs qui sont dans l'ombre, montrent d'autant moins de variétés entr'elles, que les ombres avec lesquelles elles sont mêlées sont plus obscures; et ceci peut être confirmé par ceux qui ont pris garde aux tableaux qu'on voit de dehors sous les portiques des temples obscurs, où les peintures, quoique diversifiées de couleurs, semblent être néanmoins toutes de couleur d'ombre.

CHAPITRE CLIV.

Du champ des figures des corps peints.

Le champ qui entoure les figures de toutes les choses peintes, doit être plus brun que la partie éclairée, et plus clair que la partie qui est dans l'ombre.

CHAPITRE CLV.

Pourquoi le blanc n'est point compté entre les couleurs.

Le blanc n'est point estimé une couleur, mais une chose capable de recevoir toutes les couleurs; quand il est au grand air de la cam-

pagne, toutes ces ombres paraissent bleues, parce que la superficie de tout corps opaque tient de la couleur de l'objet qui l'éclaire. Ainsi, le blanc étant privé de la lumière du soleil, par l'opacité de quelque objet qui se trouve entre le soleil et ce même blanc, demeure sans participer à aucune couleur : le blanc qui voit le soleil et l'air participe à la couleur de l'une et de l'autre, et il a une couleur mêlée de celle du soleil et de celle de l'air; et la partie qui n'est point vue du soleil, demeure toujours obscure, et participe à la couleur azurée de l'air; et si ce blanc ne voyait point la verdure de la campagne jusqu'à l'horizon, et qu'il ne vît point encore la blancheur du même horizon, sans doute ce blanc ne paraîtrait simplement que de la couleur de l'air. (*Voyez l'observation du chapitre CXXXIII.*)

CHAPITRE CLVI.

Des couleurs.

La lumière qui vient du feu, teint en jaune tout ce qu'elle éclaire; mais cela ne se trouvera pas vrai, si on ne lui présente quelqu'autre chose qui soit éclairée de l'air : on peut observer ce que je dis vers la fin du jour, et encore plus

distinctement le matin après l'aurore : cela se remarque encore dans une chambre obscure, où il passera sur l'objet un rayon de jour, ou même d'une lumière de chandelle ; et dans un lieu comme celui-là, on verra assurément leurs différences bien claires et bien marquées ; mais aussi sans ces deux lumières, il sera très-difficile de reconnaître leur différence, et il ne sera pas possible de la remarquer dans les couleurs qui ont beaucoup de ressemblance, comme le blanc et le jaune, le vert de mer et l'azur, parce que cette lumière qui va sur l'azur étant jaunâtre, fait comme un mélange de bleu et de jaune ; lesquels composent ensemble un beau vert ; et si vous y mêlez encore après de la couleur jaune, ce vert deviendra beaucoup plus beau.

CHAPITRE CLVII.

Des couleurs des lumières incidentes et réfléchies.

Quand un corps opaque se trouve entre deux lumières, voici ce qui peut arriver. Ou ces deux lumières sont égales en force, ou elles sont inégales ; si elles sont égales en force ; leur clarté pourra être encore diversifiée en deux manières ;

savoir, par l'égalité ou par l'inégalité de leur éclat; il sera égal, lorsque leur distance sera égale, et inégal leurs distances étant inégales; en des distances égales, elles se diversifieront encore en deux autres manières; savoir, lorsque du côté du jour l'objet sera plus faiblement éclairé par des lumières également éclatantes et éloignées, que du côté opposé par des lumières réfléchies, aussi également vives et également distantes : l'objet placé à une distance égale, entre deux lumières égales et en couleur et en éclat, peut être éclairé par ces lumières en deux sortes; savoir, ou également de chaque côté, ou bien inégalement; il sera également éclairé par ces deux lumières, lorsque l'espace qui reste autour de ces lumière sera de couleur égale et en ombre et en clarté, et elles seront inégales, quand les espaces qui sont autour de ces deux lumières se trouveront dans l'obscurité,

CHAPITRE CLVIII.

Des couleurs des ombres. (Pl. 37, fig. 6.)

Souvent il arrive que les ombres, dans les corps ombrés, ne se continuent pas dans la même teinte de leurs lumières, et que les ombres seront verdâtres et les lumières rougeâtres,

bien que le corps soit de couleurs égales et uniformes ; ce qui arrive lorsque la lumière venant d'Orient, teindra l'objet de sa couleur même, laquelle sera différente de celle du premier objet ; tellement qu'avec ses reflets elle rejaillit vers l'Orient, et bat, avec ses rayons, sur les parties du premier objet qu'elle rencontre, et là ses rayons s'arrêtent et demeurent fermes avec leurs couleurs et leurs lumières. J'ai souvent remarqué sur un objet blanc des lumières rouges et des ombres bleues ; et cela est ordinaire aux montagnes couvertes de neige, lorsque le soleil se couche, et que par l'éclat de ses rayons l'horizon paraît tout en feu.

CHAPITRE CLIX.

Des choses peintes dans un champ clair, et en quelles occasions cela fait bien en Peinture.

Quand un corps ombré se termine sur un fond clair, ce corps paraît avoir du relief, et être détaché du fond : cela vient de ce que les corps d'une superficie courbe, s'obscurcissent par nécessité vers la partie opposée, où ils ne sont point éclairés des rayons du jour, cet endroit restant privé de lumière, tellement qu'il est extrêmement différent du fond qui lui sert

de champ, et la partie de ce même corps qui est éclairée, ne doit jamais terminer sur un champ clair par les parties éclairées de son plus grand jour; mais entre le champ et la principale lumière du corps éclairé, il faut qu'il se trouve un terme ombré d'une demi-teinte, qui tienne le milieu entre la couleur du champ et la lumière du corps éclairé.

CHAPITRE CLX.

Du champ des figures.

Pour qu'une figure paraisse avec avantage, il faut, si elle est claire, la mettre dans un champ obscur, et si elle est obscure, la mettre dans un champ clair; parce que le blanc paraît davantage auprès du noir qu'ailleurs; et en général, tous les contraires ont une force toute particulière quand ils sont opposés à leurs contraires.

CHAPITRE CLXI.

Des couleurs qui sont produites par le mélange des autres couleurs.

Des couleurs simples, la première de toutes est le blanc, quoique entre les philosophes le blanc et le noir ne soient point comptés parmi

les couleurs; parce que l'un en est la cause, l'autre la privation; néanmoins, parce que le Peintre ne peut s'en passer, nous les mettrons au nombre des couleurs, et nous donnerons la première place au blanc entre les couleurs simples; le jaune aura la seconde, le vert la troisième, l'azur la quatrième, le rouge aura la cinquième, et la sixième, qui est la dernière, sera pour le noir : nous établirons le blanc comme la lumière, sans laquelle nulle couleur ne peut être vue; le jaune sera pour représenter la terre; le vert, pour l'eau, l'azur pour l'air, le rouge pour le feu, et le noir pour les ténèbres. Si vous voulez voir bientôt la variété de toutes les couleurs composées, prenez des carreaux de verre peints; et au travers de ces verres, considérez toutes les couleurs de la campagne; par ce moyen vous connaîtrez que la couleur de chaque chose qui se trouvera derrière ce verre, sera falsifiée et mêlée avec la teinte qui est sur le verre, et vous pourrez remarquer quelles sont les couleurs qui en reçoivent un changement plus ou moins avantageux; par exemple, si le verre est teint en jaune, la couleur des objets qu'on voit au travers, peut aussitôt se gâter que se perfectionner, et les couleurs qui en recevront plus d'altération, sont particulièrement l'azur, le noir et le blanc; et celles

qui en tireront quelque avantage, sont principalement le jaune et le vert; et ainsi, en parcourant de l'œil le mélange de ces couleurs, qui est presque infini, vous choisirez les couleurs dont la composition vous paraîtra plus agréable et plus nouvelle : vous pourrez faire la même chose avec deux verres de diverses teintes, et ainsi de suite avec trois, ou même davantage, en continuant la même méthode. (*Voyez l'observation du chapitre* CXXI.)

CHAPITRE CLXII.

Des couleurs.

L'AZUR et le vert ne sont pas d'eux-mêmes des couleurs simples, parce que l'azur est composé de lumière et de ténèbres, c'est-à-dire d'un noir très-parfait et d'un blanc très-pur, comme il paraît par l'azur de l'air, le vert se compose d'une couleur simple, et d'une autre composée, qui sont l'azur et le jaune. Une chose représentée dans un miroir, tient toujours de la couleur du corps qui lui sert de miroir, et le miroir réciproquement se teint aussi en partie de la couleur qu'il représente, et l'un participe d'autant plus à la couleur de l'autre, que l'objet représenté a plus ou moins de force que la couleur du miroir;

et l'objet paraîtra d'une couleur d'autant plus vive et plus forte, qu'il aura plus de conformité et de ressemblance avec la couleur du miroir. Des couleurs des corps, celle-là se fera voir de plus loin, qui sera d'un blanc plus éclatant; par conséquent, celle qui sera la plus obscure, disparaîtra dans une moindre distance; entre les corps d'égale blancheur, et également éloignés de l'œil, celui qui sera environné d'une plus grande obscurité, paraîtra le plus blanc; et au contraire, l'obscurité qui paraîtra la plus grande, sera celle qui sera environnée d'une blancheur plus éclatante. Entre les couleurs d'une égale perfection; celle-là paraîtra plus excellente, qui sera vue auprès de la couleur qui lui est directement contraire, comme le rouge, avec ce qui est pâle, le noir avec le blanc (quoique ni l'une ni l'autre de ces deux ne soient au rang des couleurs), le jaune doré avec l'azur, et le vert avec le rouge; parce que chaque couleur paraît davantage auprès de celle qui lui est contraire, qu'auprès de celle qui a de la conformité avec elle. Une chose blanche qui sera vue dans un air obscur et plein de vapeurs, paraîtra plus grande qu'elle n'est en effet; ce qui arrive, parce que, comme je l'ai dit auparavant, une chose claire semble s'augmenter dans un champ obscur, pour les raisons que j'ai apportées. L'air qui est

entre l'œil et la chose vue, communique sa propre couleur à cette chose, comme l'air bleuâtre qui fait que les montagnes vues de loin paraissent de couleur d'azur. Le verre rouge fait que tout ce qu'on regarde au travers paraît rouge; la lumière que font les étoiles autour d'elles, est toute offusquée par les ténèbres de la nuit, qui sont entre l'œil et ces étoiles. La vraie couleur de toute sorte de corps paraît dans l'endroit où il n'y a aucune ombre et aucune lumière éclatante. Dans toutes ces couleurs, je dis que les clairs qui viennent terminer avec les ombres, font qu'aux extrémités où ils se rencontrent, les ombres paraissent plus obscures et plus noires, et les clairs plus blancs et plus éclatans. (*Voyez l'observation du chap.* CXXI.)

CHAPITRE CLXIII.

De la couleur des montagnes.

Une montagne qui est éloignée de l'œil, si elle est d'une couleur obscure, paraîtra d'un plus bel azur qu'une autre qui sera moins obscure, et la plus obscure sera la plus haute et la plus couverte de bois; parce que sous les grands arbres il s'y trouve encore d'autres petits arbrisseaux qui paraissent obscurs, le jour d'en haut

leur étant ôté par les plus grands; outre que les arbres sauvages des forêts sont d'eux-mêmes encore plus sombres que les arbres cultivés; car les chênes, les fouteaux, les sapins, les cyprès, les pins, et tels autres arbres champêtres, sont beaucoup plus sombres que les oliviers que nous cultivons. Vers la cime des hautes montagnes où l'air est plus pur et plus subtil, l'azur paraîtra plus pur et plus noir que vers le pied des montagnes où l'air est grossier. Une plante paraît moins détachée de son champ, lorsqu'elle est sur un autre champ, dont la couleur approche de celle de la plante; le contraire arrivera si ces deux couleurs sont contraires l'une à l'autre. Dans un objet blanc, le côté qui approchera plus près du noir paraîtra plus blanc; et au contraire, le côté qui sera plus éloigné du noir ou de l'ombre, paraîtra moins blanc, et la partie du noir qui sera plus près du blanc paraîtra plus obscure; et le contraire arrivera, si elle en est éloignée.

CHAPITRE CLXIV.

Comment un Peintre doit mettre en pratique la perspective des couleurs.

Pour bien mettre en pratique cette perspective dans le changement, l'affaiblissement et la

dégradation des couleurs, vous prendrez, de cent en cent brasses, quelque termes fixes dans la campagne, comme sont des arbres, des maisons, des hommes ou quelqu'autre lieu remarquable; et si c'est, par exemple, un arbre, vous aurez un verre arrêté bien ferme, et votre œil demeurant ferme dans la même situation, dessinez sur ce verre un arbre, suivant le contour de celui que vous avez devant les yeux, puis retirez-vous en arrière jusqu'à ce l'arbre naturel vienne presqu'à paraître égal à celui que vous avez dessinez; après quoi colorez votre dessin de telle sorte, que par sa couleur et par sa forme il ressemble à l'arbre naturel que vous voyez au travers de votre verre, et que tous les deux, en fermant un œil, vous paraissent peints, et également éloignés de votre œil; continuez cette même règle à l'égard des autres arbres de la seconde et de la troisième distance de cent en cent brasses, d'espace en espace, et que ces études vous servent comme une chose fort utile, à quoi vous devez avoir recours en travaillant; cela vous sera d'un grand usage pour les lointains : mais je trouve, par l'observation que j'en ai faite, que le second objet diminue de 4 cinquièmes du premier, lequel en serait éloigné de vingt brasses. (*Voy. l'observ. du chap. XXXII.*)

CHAPITRE

CHAPITRE CLXV.

De la perspective aérienne.

Il y a une espèce de perspective, qu'on nomme *aérienne*, qui, par les divers degrés des teintes de l'air, peut faire connaître la différence des éloignemens de divers objets, quoiqu'ils soient tous sur une même ligne; par exemple, si on voit au delà de quelque mur plusieurs édifices, qui paraissent tous d'une pareille grandeur au de là du mur sur une même ligne, et que vous ayez dessein de les peindre, en sorte qu'il semble à l'œil que l'un est plus loin que l'autre, il faudra représenter un air un peu plus épais qu'il n'est ordinairement; car on sait bien que dans cette disposition d'air les choses les plus éloignées paraissent azurées, à cause de la grande quantité d'air qui est entre l'œil et l'objet; cela se remarque surtout aux montagnes. Ceci une fois supposé (*pl.* 2), vous ferez l'édifice qui paraîtra le premier au delà de ce mur, de sa couleur naturelle; celui d'après, qui sera un peu plus éloigné, il faudra le profiler plus légèrement, et lui donner une teinte plus azurée; et à l'autre ensuite, que vous feindrez être encore plus loin, donnez-lui à proportion une teinte encore plus

azurée que celle des autres; et si vous voulez qu'un autre paraisse cinq fois plus loin, faites qu'il ait cinq degrés de plus de la même teinte azurée, et par cette règle, vous ferez que les édifices qui sont sur la même ligne paraîtront égaux en grandeur, et néanmoins on connaîtra fort bien la grandeur et l'éloignement de chacun en particulier.

La perspective *aérienne* consiste dans l'union des teintes et dans une juste dégradation des couleurs.

La perspective *aérienne* a des principes comme la perspective *linéaire*, mais ce n'est pas avec la même rigueur géométrique. Quoique dépendante de cette science dans la démonstration en physique, elle ne peut y être soumise dans l'exécution en Peinture.

C'est la perspective *aérienne* qui dirige le clair-obscur, qui décide la forme des choses, leur donne le relief, les éloigne ou les rapproche de la vue.

Ces règles, en Peinture, sont dans l'œil et le jugement; elles sont toujours aimables et sans contrainte pour le génie créateur. Les charmes de la perspective *aérienne* sont comparables à ceux de la beauté et de la grâce, ils échappent aux calculs. C'est la science abstruse quand les mathématiques ravissent cette puissance au sentiment. (*Voyez la fin de l'observation sur la Perspective, chapitre premier.*)

CHAPITRE CLXVI.

Des mouvemens du corps de l'homme, des changemens qui y arrivent, et des proportions des membres.

Les mesures du corps de l'homme se changent en chaque membre, selon qu'on le plie plus ou moins; et par les divers aspects d'un côté elles diminuent ou croissent plus ou moins, à proportion qu'elles croissent ou diminuent de l'autre côté.

CHAPITRE CLXVII.

Des changemens de mesure qui arrivent au corps de l'homme, depuis sa naissance jusqu'à ce qu'il ait la hauteur naturelle qu'il doit avoir.

L'homme, dans sa première enfance, a la largeur des épaules égale à la longueur du visage, et à l'espace du bras qui est depuis l'épaule jusqu'au coude lorsque le bras est plié : elle est encore pareille à l'espace qui est depuis le gros doigt de la main jusqu'au pli du coude, et pareille encore à l'intervalle qu'il y a de la jointure du genou à celle du pied; mais quand l'homme est parvenu à sa dernière hauteur,

toutes ces mesures doublent en longueur, hormis le visage, lequel, aussi bien que toute la tête, reçoit peu de changement; et ainsi l'homme qui, après être arrivé à son dernier accroissement, est d'une taille bien proportionnée, doit avoir en hauteur dix faces, et la largeur des épaules a deux de ces mêmes faces; et ainsi, toutes les autres parties dont j'ai parlé sont pareillement de deux faces. Pour le reste, nous en traiterons en parlant de toutes les mesures du corps de l'homme.

CHAPITRE CLXVIII.

Que les petits enfans ont les jointures des membres toutes contraires à celles des hommes, en ce qui regarde la grosseur.

Les petits enfans ont toutes les jointures déliées, et les espaces qui sont entre-deux plus gros; cela arrive parce qu'ils n'ont sur les jointures que la peau seule et quelques membranes nerveuses qui attachent et lient les os ensemble, et toute la chair qui est molle, tendre et pleine de suc, se trouve enfermée sous la peau entre deux jointures; mais parce que dans les jointures les os sont plus gros qu'ils ne le sont dans l'espace qui est entre les jointures, la chair se

décharge de beaucoup des superfluités, tandis que l'homme croît, et ses membres deviennent à proportion plus déliés qu'auparavant; mais il ne se fait point de diminution dans les jointures, parce qu'il n'y a que des os et des cartilages; de sorte que, par ces raisons, les petits enfans sont gras entre les jointures, faibles et décharnés aux jointures, comme il paraît à celles de leurs doigts, de leurs bras, de leurs épaules, qu'ils ont déliées et menues; au contraire, un homme fait est gros et noué partout, aux jointures des bras et des jambes; et au lieu que les enfans les ont creuses, les hommes les ont relevées.

CHAPITRE CLXIX.

De la différence des mesures entre les petits enfans et les hommes faits.

Entre les hommes et les enfans, je trouve une grande différence de longueur de l'une à l'autre jointure; car l'homme a depuis la jointure des épaules jusqu'au coude, et du coude au bout du pouce, et de l'extrémité d'une épaule à l'autre, une mesure de deux têtes, et à l'enfant, cette mesure n'est que d'une tête: cela vient apparemment de ce que la nature

travaille d'abord à la tête, qui est la principale partie et le siége de l'entendement, et ensuite aux parties moins considérables et moins nécessaires.

CHAPITRE CLXX.

Des jointures des doigts.

Les doigts de la main grossissent dans leurs jointures de tous les côtés lorsqu'ils se plient, et plus ils se plient, plus ils paraissent ; de même aussi ils diminuent à mesure qu'ils se redressent : la même chose arrive aux doigts des pieds, et y aura un changement d'autant plus visible, qu'ils seront plus gros et plus charnus.

CHAPITRE CLXXI.

De l'emboîtement des épaules, et de leurs jointures.

Les jointures des épaules et des autres membres qui se plient, seront expliquées en leur lieu dans le *Traité de l'anatomie*, où je ferai voir les causes des mouvemens de chaque partie dont le corps de l'homme est composé.

CHAPITRE CLXXII.

Des mouvemens des épaules.

Les mouvemens simples sont les principaux de ceux qui se font à la jointure des épaules : ces mouvemens sont ceux par lesquels le bras se porte en haut et en bas, en devant ou en arrière : on pourrait dire que ces quatre mouvemens sont en quelque sorte infinis ; car si on fait avec le bras une figure circulaire sur un mur, on aura fait tous les mouvemens que l'épaule peut faire ; parce que toute quantité continue se peut diviser à l'infini, et ce cercle est une quantité continue qui a été faite par le mouvement du bras, qui en a tracé et parcouru la circonférence : donc ce cercle étant divisible à l'infini, les mouvemens des épaules sont aussi en quelque sorte infinis.

CHAPITRE CLXXIII.

Des mesures universelles des corps.

Je dis que les mesures universelles des corps doivent s'observer dans les longueurs des figures seulement, et non pas dans les largeurs, parce

que c'est une chose merveilleuse dans la nature, que de toutes ses productions on n'en voit aucune de quelque espèce que ce soit, laquelle considérée en particulier, soit précisément semblable à une autre : c'est pourquoi, vous qui êtes imitateur de la nature, considérez attentivement la variété des contours; néanmoins je suis d'avis que vous évitiez les choses qui sont monstrueuses, comme des jambes trop longues, des corps trop courts, des poitrines étroites et des bras longs : observez donc les mesures des jointures, et les grosseurs dans lesquelles la nature se plaît à faire paraître de la variété, pour faire de même à son exemple.

Nous avons déjà dit au chapitre XXXIX qu'on n'était point d'accord sur la manière de mesurer le corps humain (1); les uns mesurent la figure par le moyen de la longueur de la face. Ce qu'on appelle la face, c'est l'espace renfermé depuis le menton inclusivement jusqu'à l'origine des cheveux, qui est le haut du front;

(1) L'expérience nous prouve que la plupart des ouvrages qui ont paru sur les proportions, ont été d'un bien faible secours dans l'étude de plusieurs artistes qui ont eu de la célébrité. Les proportions d'Alberdurer sont indéchiffrables, celles de Gérard Andran sont plus supportables ; on préfère encore le Jean Cousin. L'indifférence des artistes pour tous ces ouvrages, vient du peu d'intérêt et de confiance qu'ils inspirent; aucuns ne sont d'accord, et tous sont d'un dessin trivial, et gravé d'une manière repoussante.

d'autres prennent pour mesure la longueur de la tête entière, c'est-à-dire, une ligne droite, qui, de la hauteur du dessus de la tête, se termine à l'extrémité du menton. Au chapitre XXXIX, Léonard de Vinci propose la tête pour *mesure* ou *division d'une statue*, sans s'expliquer sur l'une ou l'autre de ces deux manières. Il paraît cependant que c'est sur les divisions de la tête entière qu'il établit les proportions du corps humain, *variées cependant* selon la différence de sexe et les différens caractères qui sont propres aux différens âges de la vie.

Nous donnons ici les divisions de la tête plus correctes que celles qui ont paru *jusqu'à présent*, corrigées sur des statues antiques, et d'après les conférences des plus habiles gens.

La tête présente non un ovale parfait, mais la forme d'un œuf : c'est une figure elliptique (1).

Quand l'elliptique est tracée, tirez d'abord la perpendiculaire A B qui la partage en deux portions bien égales; ensuite divisez cette ligne en quatre parties égales, avec les lignes horizontales C D E et bien parallèles; divisez la ligne D en cinq parties égales, 1, 2, 3, 4, 5. Les deux yeux occupent les espaces 2 et 4; de manière que la distance qui est entre les deux yeux, et la distance de l'œil à l'oreille, soient la grandeur d'un œil. Le nez a le tiers de la longueur du visage ou de la face, et le quart de l'elliptique. Les oreilles sont d'une huitième partie plus longues que le nez; en conséquence elles excèdent d'une huitième partie de

(1) Epithète que l'on donne à tout ce qui est formé par l'ellipse, ou à tout ce qui tire son origine de l'ellipse.

leur longueur propre, au-dessus du niveau de la ligne des yeux, et viennent se terminer au niveau de la ligne où posent les narines. La quatrième partie de l'elliptique se divise en trois parties égales; la bouche est d'une huitième partie plus longue que l'œil; en conséquence elle excède la glande lacrymale de chaque côté, d'une demi-partie de sa longueur propre.

La tête de profil (*pl.* 40, *fig.* 2) se divise comme la tête de face; mais sa proportion n'est cependant pas la même. Celle de face est d'un sixième plus longue que large, et celle de profil un rectangle plus long que large, et non un carré parfait, comme le dit Gerard de Lairesse. Il faut supprimer une quatorzième partie sur la hauteur d'un rectangle, dont les quatre côtés sont égaux, pour avoir un profil d'une belle proportion.

La moitié de l'œil de face est la mesure de l'œil de profil et la distance de l'œil au nez. Le sourcil est au-dessus de la ligne des yeux, d'une huitième partie de la tête de face. L'oreille doit être placée au contour de l'elliptique, en dedans, et distante de l'œil, de la longueur de deux yeux de face. Par le moyen de deux opérations qui consistent, 1.° en une ligne courbe A A A, on aura le derrière de la tête; 2.° et la perpendiculaire B B, sur laquelle on divisera, comme dans la tête de face, le nez, la bouche et le menton. Le principe du profil se trouvera formé sur l'elliptique de la tête de face.

Le cou de la tête de face a de grosseur les deux tiers de la tête; le cou de la tête de profil n'a que moitié de la grosseur de la tête de profil.

(Voyez *pl.* 41.) La tête vue de trois quarts et la

Fig. 1.

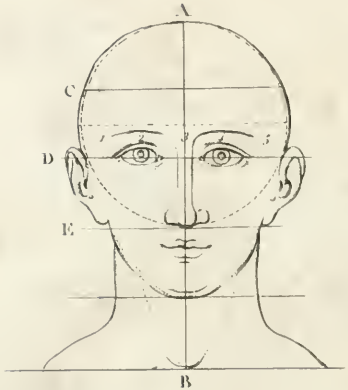
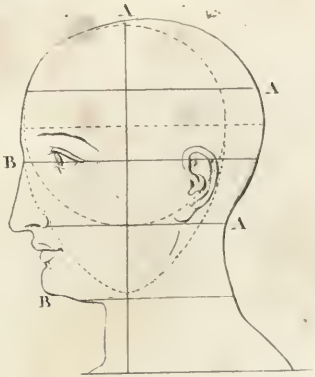
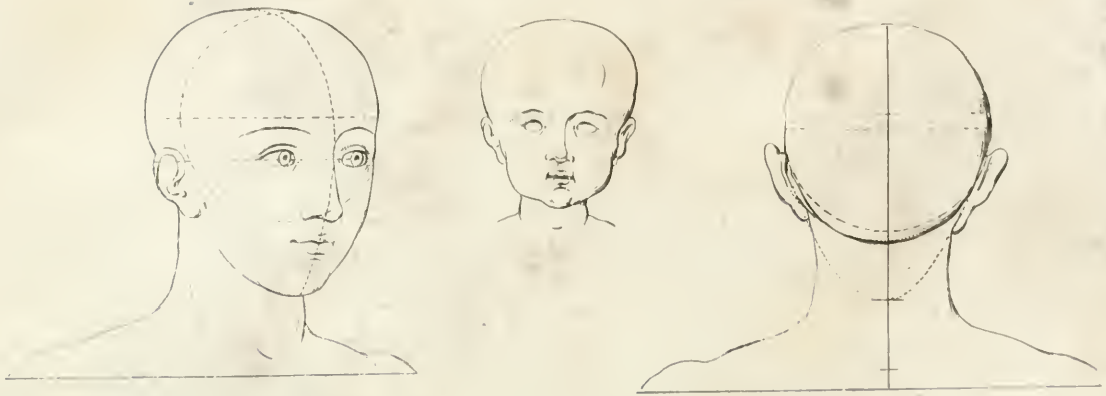
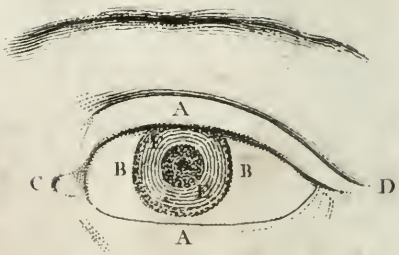


Fig. 2.






A
B
B
C
D
A

tête vue par derrière, et la *pl.* 43 donne les proportions de l'œil vu de face et de profil.

L'œil de face se divise en trois parties ; il est composé extérieurement des deux grandes paupières A A garnies de leurs cils, du grand coin C, du petit coin D, du blanc de l'œil B B, de la prunelle ou l'iris E E, et le petit rond ombré est le trou de la prunelle et de l'uvée ou la pupille. L'œil de profil n'est que la moitié de l'œil de face, c'est-à-dire une partie et demie. Nous supposons dans cette division l'œil ouvert en repos. La cornée transparente fait portion d'une sphère plus petite que le globe de l'œil; elle est par conséquent saillante. Cette saillie fait que nous apercevons des objets placés vers le côté, que nous ne verrions pas sans elle.

La pupille pouvant se dilater ou se rétrécir à volonté, nous sert à mesurer la quantité de lumière dont nous avons besoin suivant le plus ou moins de sensibilité des yeux, et suivant les circonstances.

Comme l'œil est mobile, il ne conserve pas toujours la même proportion, l'expression des diverses affections de l'âme varie sa forme et son ouverture.

CHAPITRE CLXXIV.

Des mesures du corps humain et des plis des membres.

Les Peintres sont obligés d'avoir connaissance de l'Ostéologie, c'est-à-dire des ossemens du corps, qui servent de soutien à la chair dont ils

sont couverts, et des jointures, qui font que les membres croissent et diminuent quand ils se plient; car la mesure du bras étendu ne se trouve pas égale à celle du même bras retiré, puisqu'il croît ou décroît en s'étendant et en se pliant, avec la différence d'une huitième partie de sa longueur; l'accroissement et le décroissement du bras par l'effet de l'os qui sort de son emboîture, est tel que vous le voyez représenté en cette figure A B (*pl.* 3); son accroissement se fait dans la partie qui vient de l'épaule au coude, lorsque l'angle du coude est plus aigu qu'un angle droit, et l'accroissement augmente à mesure que cet angle diminue; comme au contraire la longueur diminue selon que cet angle devient plus ouvert (*fig.* 3); l'espace qui est entre l'épaule et le coude, s'accroît d'autant plus, que l'angle du pli du coude se fait plus petit qu'un angle droit, et décroît à proportion que l'angle est plus grand qu'un droit.

CHAPITRE CLXXV.

De la proportion des membres.

TOUTES les parties de l'animal doivent avoir du rapport à leur tout, c'est-à-dire, que celui dont la forme totale est courte et grosse, doit avoir

aussi chaque membre en particulier court et gros, et celui qui sera long et délié, doit avoir les membres longs et menus; et celui qui est d'une taille médiocre les aura pareillement médiocres. Ce que je dis ne doit point s'entendre des plantes, parce qu'elles se renouvellent elles-mêmes par les rejetons qu'elles poussent sur leur tronc, et ainsi leur première forme et leur proportion naturelle est altérée et changée.

CHAPITRE CLXXVI.

De la jointure des mains avec les bras.

Le poignet ou la jointure du bras avec la main devient plus menu lorsque la main serre quelque chose, et il se grossit lorsqu'on ouvre la main : mais le bras fait tout le contraire de tous les côtés, entre le coude et la main; cela vient de ce qu'en ouvrant la main, les muscles qui servent à cet effet s'étendent et rendent le bras plus délié entre le coude et la main; et lorsque la main tient quelque chose serré, les muscles se retirent, se grossissent et s'éloignent de l'os, étant tirés par le serrement et par la compression de la main.

CHAPITRE CLXXVII.

Des jointures des pieds, de leur renflement et de leur diminution. (Pl. 3.)

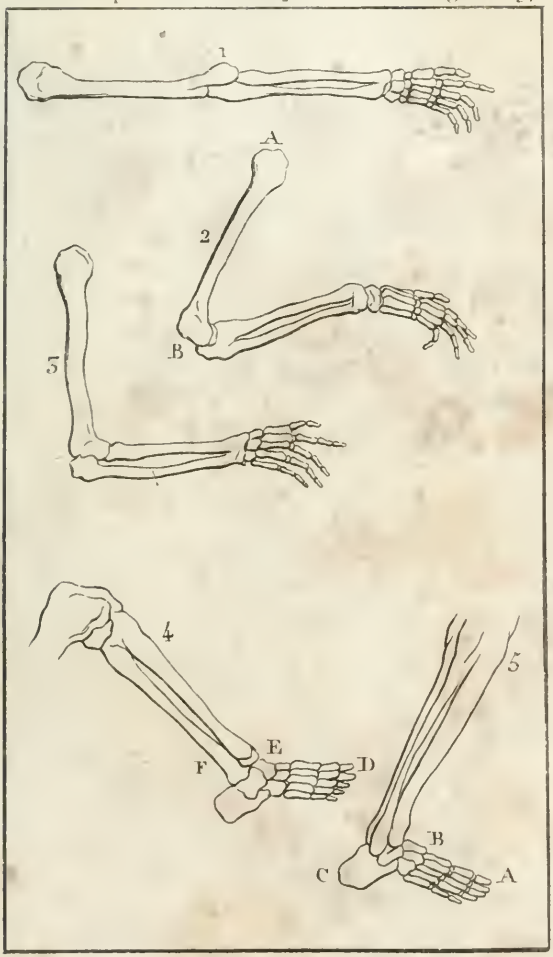
La diminution et l'accroissement de la jointure du pied se fait seulement du côté de sa partie nerveuse D E F (*fig.* 4), laquelle croît lorsque l'angle de cette jointure devient plus aigu, et diminue à proportion que cet angle devient plus ouvert : ce qui doit être entendu de la jointure du devant du pied (*fig.* 5) A C B, dont je veux parler.

CHAPITRE CLXXVIII.

Des membres qui diminuent quand ils se plient, et qui croissent quand ils s'étendent.

Entre tous les membres qui se plient à leur jointure, il n'y a que le genou qui, en se pliant, perd de sa grosseur, et qui devient plus gros étant étendu.

Pl. 3. Chap. CLXXIV et Chap. CLXXVII. P. 195. et 197.



E
B
A

CHAPITRE CLXXIX.

Des membres qui grossissent dans leur jointure, quand ils sont pliés.

Tous les membres du corps de l'homme grossissent dans leurs jointures quand ils se plient, hormis en celle de la jambe.

CHAPITRE CLXXX.

Des membres nus des hommes.

Quand des hommes nus travaillent et font quelque mouvement violent, ceux-là seuls de leurs membres doivent avoir des muscles bien marqués, du côté desquels ces muscles font mouvoir le membre qui est en action, et les autres membres feront paraître plus ou moins leurs muscles à proportion de l'effort et du travail qu'ils font.

CHAPITRE CLXXXI.

Des mouvemens violens des membres de l'homme. (Pl. 4.)

Des deux bras celui-là sera poussé par un mouvement plus grand et plus violent, lequel

s'étant écarté de sa situation naturelle, sera plus puissamment assisté des autres membres, pour les ramener au lieu où il veut aller; comme la figure A, qui étend le bras avec la massue E, et le porte en un sens contraire pour l'en retirer après, aidé et fortifié de tout le corps, et se porter avec plus de violence en B.

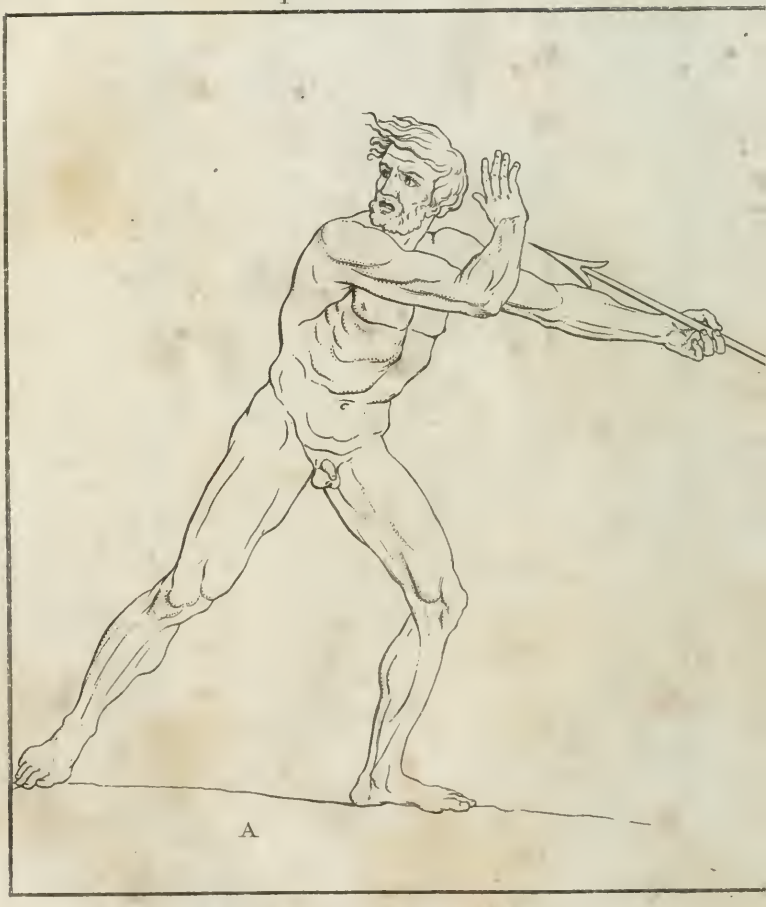
CHAPITRE CLXXXII.

Du mouvement de l'homme.

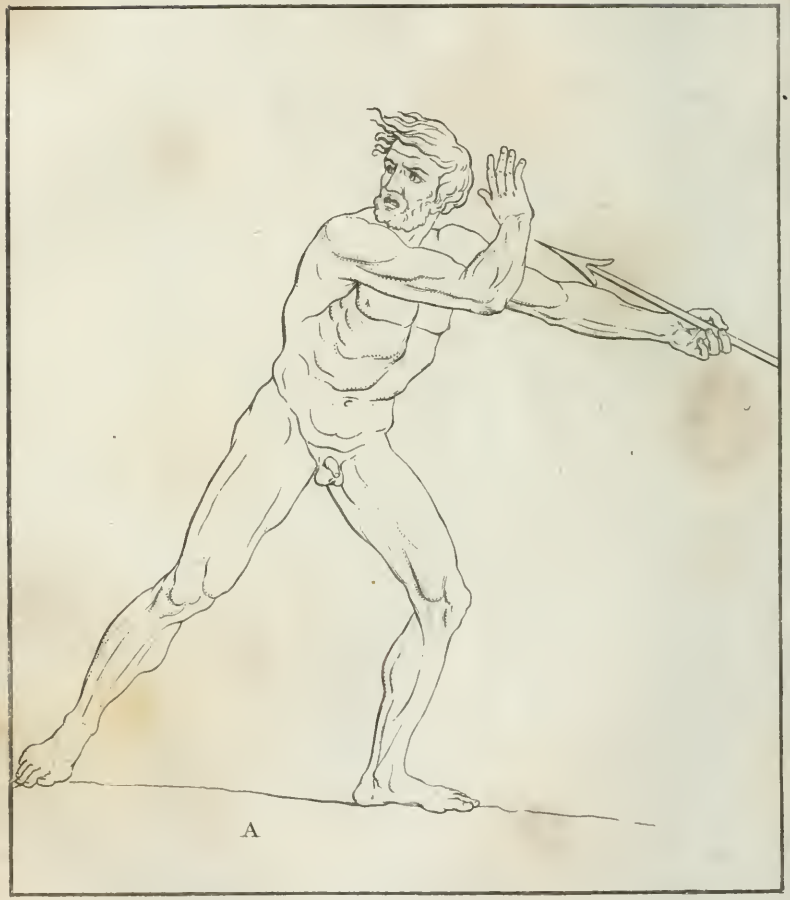
Dans la Peinture, la principale partie consiste à former des compositions heureuses dans quelque sujet que ce puisse être; et la seconde partie, qui concerne l'expression et les actions des figures, consiste à leur donner de l'attention à ce qu'elles ont, et à faire qu'elles agissent avec promptitude et avec vivacité, selon le degré d'expression qui leur convient, aussi bien dans les actions lentes et paresseuses, que dans celles qui demandent beaucoup d'activité et de feu, et que la promptitude et la fierté soient autant exprimées que le demande la disposition présente de celui qui est en action; comme quand quelqu'un doit jeter un dard, ou des pierres, ou d'autres choses semblables, qu'il paraisse dans son attitude et dans la disposition

de

B


A

B


A

de tous ses membres, quelle est son intention; voici deux figures dont la différente attitude montre qu'elles font un effort bien différent : la figure A (*pl.* 5) est celle qui fait paraître plus de vigueur et de force, et la figure B (*pl.* 6) en fait paraître moins; mais la figure A jettera plus loin le dard qu'elle lance, que la figure B ne jettera la pierre qu'elle tient; parce qu'encore bien que les deux figures paraissent vouloir jeter du même côté et arriver au même but, la figure A fait un plus grand effort : car elle a les pieds tournés du côté opposé à celui vers où elle veut porter ce coup; ce qui fait qu'elle le porte en effet avec beaucoup de force, en pliant et remuant le corps fort vîte et fort commodément pour le ramener vers le but où elle veut tirer. Au contraire, la figure B ayant le corps et les pieds dans une situation naturelle, elle n'agit pas avec tant de facilité, et elle ne fait pas tant d'effort, par conséquent l'effet est faible, et le mouvement peu violent; parce qu'en général tout effort pour avoir un grand effet, doit commencer par des contorsions violentes, et finir par des mouvemens libres, aisés et commodes; de même que si une arbalête n'est pas bandée avec force, le mouvement de la chose qu'elle doit tirer n'aura pas grand effet, parce qu'où il n'y a point d'effort

et de violence, il n'y a qu'un mouvement faible; ainsi un arc qui n'est point bandé ne peut produire de mouvement; et s'il est bandé, il ne se débandera point de lui-même sans une force étrangère, par le moyen de laquelle il décochera sa flèche : tout de même l'homme qui ne fait aucun effort et aucune contorsion, demeure sans force, quand donc celui qui est représenté par la figure A aura jeté son dard, et qu'il aura épuisé toute sa force dans sa contorsion de corps vers le côté où il a lancé son dard, en même temps il aura acquis une autre nouvelle puissance, mais qui ne lui peut servir qu'à retourner de l'autre côté, et à faire un mouvement contraire à celui qu'il a fait.

CHAPITRE CLXXXIII.

Des attitudes et des mouvemens du corps, et de ses membres.

Qu'on ne voie point la même action répétée dans une même figure, soit dans ses principaux membres, soit dans les petits, comme les mains ou les doigts : il ne faut point aussi répéter plusieurs fois la même attitude dans une histoire; et si le sujet de l'histoire demande un grand nombr de figures, comme une bataille

ou un combat de gladiateurs, parce qu'il n'y a que trois manières de frapper, qui sont d'estoc, de taille et de revers, il faut varier autant qu'on peut ces trois manières de porter des coups; par exemple, si l'un se tourne en arrière, faites qu'un autre soit vu de côté, et un autre pardevant, et ainsi diversifiez les mêmes actions par divers aspects, et que tous les mouvemens se rapportent à ces trois principaux dont j'ai parlé : mais dans les batailles, les mouvemens composés marquent beaucoup d'art, animent pour ainsi dire le sujet, et y répandent un grand feu. On nomme *mouvement composé*, celui d'une figure qui fait en même temps des mouvemens qui paraissent opposés, comme lorsque la même figure montre le devant des jambes, et une partie du corps par le profil des épaules. Je parlerai en son lieu de cette espèce de mouvement composé.

CHAPITRE CLXXXIV.

Des jointures des membres.

Dans les jointures des membres et dans leurs différens mouvemens, on doit prendre garde de quelle sorte les muscles s'enflent d'un côté, s'abaissent et s'alongent de l'autre; et cela se

doit observer dans le col des animaux, parce que là les mouvemens sont de trois espèces, deux desquels sont simples, et le troisième est composé, puisqu'il tient quelque chose de l'un et de l'autre des simples, l'un desquels se fait quand l'animal plie le col vers quelqu'une des épaules, ou lorsqu'il hausse et baisse la tête; le second se fait quand le col se tourne à droite ou à gauche sans se courber, mais reste tout droit, et que la tête est tournée vers l'une des épaules; le troisième mouvement que nous appelons *composé*, est lorsque le pli est mêlé de contorsion, comme quand l'oreille se baisse vers quelqu'une des épaules, et que le front est tourné au même endroit ou vers l'autre épaule, et la tête élevée vers le ciel.

CHAPITRE CLXXXV.

De la proportion des membres de l'homme.

Prenez sur vous-même les mesures de vos membres; et si vous rencontrez quelque partie qui n'est pas une belle proportion, marquez-la, et prenez bien garde en dessinant des figures de ne pas tomber dans le même défaut, parce qu'ordinairement un Peintre se peint lui-même, et se plaît aux choses qui lui ressemblent.

CHAPITRE CLXXXVI.

Des mouvemens des membres de l'homme.

Tous les membres doivent exercer la fonction à laquelle ils ont été destinés ; par exemple, il faut que dans les corps morts, ou dans ceux qui dorment, aucun membre ne paraisse vif ou éveillé ; de même le pied qui porte le poids du corps, doit paraître comme affaissé, et non pas avec des doigts qui paraissent en mouvement ou libres, si ce n'est qu'il s'appuyât seulement sur le talon.

CHAPITRE CLXXXVII.

Du mouvement des parties du visage.

Les mouvemens des parties du visage, causés par des agitations subites de l'esprit, sont en grand nombre ; les principaux sont, de rire, de pleurer, de crier, de chanter sur les différens tons que la voix peut prendre, de faire paraître de l'étonnement, de la colère, de la joie, de la tristesse, de la peur, du chagrin, de la douleur, et d'autres semblables mouvemens dont nous parlerons. Premièrement, les mouvemens qu'on fait quand on rit et quand on pleure,

sont fort semblables dans les caractères qu'ils impriment sur la bouche, sur les joues, et aux paupières des yeux; mais ils diffèrent seulement dans les sourcils, et à l'intervalle qui les sépare, dont nous traiterons plus amplement en son lieu, lorsque nous parlerons des mouvemens qui arrivent au visage, aux mains, et aux autres membres, dans les accidens qui surprennent tout d'un coup: la connaissance de ces mouvemens est fort nécessaire à un Peintre, et sans elle il ne représenterait que des figures doublement mortes; mais il faut encore qu'il prenne garde que leurs actions et leurs mouvemens ne soient pas si extraordinairement et si bizarrement animés, que dans un sujet tranquille il semble peindre quelque bataille, ou bien une bacchanale; et surtout que ceux qu'il introduira présens au sujet qu'il traite soient attentifs à ce qui se passe, avec des actions et des contenances d'admiration, de respect, de douleur, de compassion, de défiance, de crainte ou de joie, selon qu'il est à propos et convenable au sujet qui a formé l'assemblée ou le concours de ces figures, et qu'il fasse en sorte que ses histoires ne soient point l'une sur l'autre sur une même muraille, avec divers points de vue, comme si c'était la boutique d'un marchand qui étale ses marchandises.

CHAPITRE CLXXXVIII.

Observations pour dessiner les portraits.

L'os et le cartilage qui composent le nez qui est élevé au milieu du visage, peuvent avoir huit formes différentes, qui donnent huit différentes figures de nez ; car ou ils sont également droits, ou également concaves, ou également convexes, et c'est la première ; ou bien ils sont droits ou concaves, ou convexes inégalement, et c'est la seconde ; ou bien leurs parties d'en haut sont droites, et celles d'en bas concaves, qui est la troisième sorte ; ou celles d'en haut sont droites, et celles de dessous convexes, c'est la quatrième ; ou bien, dessus elles sont concaves, et au-dessous droites, c'est la cinquième ; ou concaves au-dessus et convexes au-dessous, qui est la sixième ; ou convexes au-dessus et droites au-dessous, c'est la septième ; ou enfin, convexes au-dessus et concaves au-dessous, qui est la huitième et la dernière. La jonction du nez avec le sourcil a deux formes différentes : elle est toujours ou creuse, ou concave, ou droite. Le front a trois formes différentes ; car, ou il est tout uni, ou il est concave, ou bien il est relevé. La forme pleine et

unie se divise encore en plusieurs manières; car, ou elle est creuse vers le haut, ou vers la partie d'en bas, ou elle l'est en haut et en bas, ou bien elle est toute pleine et toute unie en haut et en bas.

L'essentiel des portraits étant la ressemblance, il paraît qu'il faut imiter les défauts comme les beautés, puisque l'imitation ne sera plus complète. On aurait même de la peine à prouver le contraire à celui qui voudrait s'opiniâtrer dans cette thèse (1).

Lorsqu'un Peintre se dispose à faire un portrait, il doit d'abord étudier la physiouomie qu'il veut imiter, la considérer de tous les côtés, et chercher son air et ses habitudes ordinaires.

Il y a des physionomies qui ne se voient point dans l'action comme dans le repos; c'est ce qu'il faut étudier en posant le modèle; comme de faire attention quel est le plus avantageux de la face ou du trois-quarts; d'une grande lumière, ou des effets ombrés; de l'ombre dans le petit côté du trois-quarts, ou dans le grand côté.

Un Peintre de portrait ne doit point adopter de jour unique, il faut qu'il dirige sa lumière la plus avantageuse à son modèle. Cette direction de lumière est surtout essentielle pour le nez et les yeux, parce que ce sont les parties de la figure qui rappellent plus promptement à la mémoire les personnes que l'on connaît. Par exemple, il y aurait de la maladresse à faire venir le jour d'en haut pour éclairer un nez retroussé

(1) De Piles.

et les yeux saillans; les contours des aîles du nez, et le bout qu'on voit ordinairement éclairés en-dessous dans ces sortes de figures, seraient alors ombrés, ce qui nuirait à la ressemblance.

En général, les grandes ombres conviennentt aux traits maigres et aux yeux creux, et les grandes lumières aux traits saillans et aux figures pleines. La lumière s'arrête toujours sur les formes saillantes; les creux et la maigreur sont toujours le vide de la lumière.

La ressemblance s'obtient en plaçant d'abord toutes les distributions de la figure suivant les limites que les principes donnent, et ensuite en dessinant correctement et avec une grande justesse, les formes qui s'écartent plus ou moins de ces limites, en observant mêmes les difformités; mais que l'habileté du pinceau sait adoucir ou même cacher de manière à ne jamais déplaire par des affectations injurieuses.

Les traits de la physionomie dans une juste dimension, et correctement dessinés, sont inanimés sans l'expression qui est l'image du sentiment. Ainsi, pour donner de la vie, de l'esprit, de la grâce à la ressemblance, ces qualités s'obtiennent : 1.° dans l'action et le mouvement qui exprime les habitudes plus ou moins fortes; 2.° dans les inclinations et les affections de l'âme pour la grâce et l'expression; 3.° dans une juste distribution des ombres et des lumières, et dans l'adoucissement des unes et des autres pour arrondir et donner du relief; 4.° dans l'unité de la lumière et dans les reflets forts ou faibles pour l'effet.

CHAPITRE CLXXXIX.

Moyen de retenir les traits d'un homme, et de faire son portrait, quoiqu'on ne l'ait vu qu'une seule fois.

Il faut, pour cela, se bien souvenir des quatre principales parties du visage, qui sont le menton, la bouche, le front et le nez; et premièrement, à l'égard du nez, il s'en trouve de trois différentes sortes; de droits, de concaves ou d'enfoncés, et de convexes ou de relevés. De ceux qui sont droits, il n'y en a que de quatre différentes formes; savoir de longs, de courts, de relevés par le bout, et de rabattus; les nez concaves ou camus sont de trois sortes, dont les uns ont leur concavité ou leur enfoncement au haut, d'autres au milieu, et quelques-uns tout au bas; les nez convexes ou aquilins, sont encore de trois sortes, les uns sont relevés, vers le haut, quelques autres au milieu, et d'autres en bas: enfin ceux dont la partie relevée est au milieu, peuvent l'avoir droite, ou convexe, ou plate.

Plusieurs habiles gens ont ingénieusement employé

ce moyen pour rappeler de mémoire les traits de la physionomie : c'est ce qu'on appelle *charge* en Peinture (1).

On dit qu'Annibal Carache faisait avec des traits de plume ces sortes de ressemblances, chargées avec une si grande intelligence, qu'on y retrouvait le caractère des divers tempéramens de ceux qu'ils représentaient.

Il s'agit d'abord d'établir un objet de comparaison qui rappelle la forme de la tête et les traits de la physionomie; plus on approche de l'objet de comparaison, en outrant en plus ou en moins les saillies ou les cavités, les longueurs ou les largeurs, dans les quatre principales parties du visage, plus on arrive à une ressemblance en ridicule.

On obtient souvent de ces figures hyperboliques, des ressemblances qui rappellent, sans pouvoir s'y méprendre, les traits de la physionomie.

Ces sortes d'ouvrages n'ont de considération en Peinture, que comme des essais du sentiment, et des objets d'amusement et de récréation.

On voit souvent des Peintres fort médiocres faire des portraits qui paraissent ressemblans, quoiqu'à les bien examiner ils ne rappellent que faiblement les traits du visage, et presque toujours d'une manière ignoble. C'est par l'habitude de ce léger sentiment que nous venons de définir, que ces Peintres accaparent les suffrages de l'ignorance. Cela ne détruit pas cependant

(1) Nous avons un recueil de têtes de caractère et de charges dessinées par Léonard de Vinci, et gravées par le comte de Caylus, très-intéressant pour appuyer l'instruction de ce chapitre et le suivant.

le principe que Léonard de Vinci pose dans ce chapitre, pour parvenir à la ressemblance. Dans l'exercice du sentiment, l'homme d'esprit parle d'abord avec sa pensée, et la nature redresse ses écarts.

CHAPITRE CXC.

Moyen pour se souvenir de la forme d'un visage.

Si vous voulez retenir sans peine l'air d'un visage, apprenez premièrement à bien dessiner plusieurs têtes, et les parties qui distinguent le plus les hommes dans toutes les formes qu'elles peuvent avoir : ces parties sont la bouche, les yeux, le nez, le menton, le col et les épaules. Par exemple, les nez ont dix figures ou formes différentes, il y en a de droits, de bossus, de creux ou d'enfoncés, de relevés plus haut ou plus bas que le milieu, d'aquilins, d'égaux, de plats ou d'écrasés, de ronds et d'aigus, qui sont tous propres à être vus de profil. Des nez qui sont propres à être vus de front, il s'en trouve de onze formes différentes ; d'égaux, de gros au milieu, de gros par le bout, et déliés proche des sourcils, de déliés par en bas, et gros par le haut. Les narines et les ouvertures du nez font encore des différences qu'il faut remarquer : il y a des narines larges, d'autres étroites, de hautes, de basses, des ouvertures retroussées,

d'autres rabattues et couvertes du bout du nez; et ainsi vous trouverez quelques particularités dans les moindres parties, qu'il faudra que vous observiez sur le naturel pour en remplir votre imagination; ou bien, lorsque vous aurez à peindre un visage, ou quelqu'une de ses parties, portez des tablettes avec vous, où vous ayez dessiné les différentes parties dont je viens de parler, et après avoir jeté un coup-d'œil sur le visage de la personne que vous voulez peindre, vous examinerez dans votre recueil à quelle sorte de nez ou de bouche celle que vous voyez ressemble, et vous ferez quelque marque pour le reconnaître et le mettre en œuvre quand vous serez au logis.

CHAPITRE CXCI.

De la beauté des visages.

Il ne faut point faire au visage de muscles, trop marqués et terminés durement; mais les lumières doivent se perdre insensiblement, et se noyer dans des ombres tendres et douces à l'œil; car de là dépend toute la grâce et la beauté d'un visage.

CHAPITRE CXCII.

De la position et de l'équilibre des figures.

Le creux de la gorge qui est entre les deux clavicules, doit tomber à plomb sur le pied qui porte le corps; si on étend un bras en devant, le creux sort de la ligne perpendiculaire au pied; et si la jambe se jette en arrière, le creux de la gorge avance en devant, si bien qu'en chaque attitude il change de situation.

CHAPITRE CXCIII.

Que les mouvemens qu'on attribue aux figures, doivent exprimer leurs actions et les sentimens qu'on suppose qu'elles ont.

Une figure dont les mouvemens n'expriment pas les passions et les sentimens qu'elle a, n'agit point naturellement, et ces mouvemens qui ne sont point réglés par la raison, ni conduits avec jugement, font voir que le Peintre n'est pas fort habile.

Une figure doit donc, pour agir naturellement, faire paraître beaucoup d'attention et d'application à ce qu'elle fait, et avoir des mouvemens

si propres à ce qu'ils représentent, qu'on ne puisse les faire servir ni les accommoder à aucun autre sujet.

CHAPITRE CXCIV.

De la manière de toucher les muscles sur les membres nuds.

Aux figures nues les muscles des membres doivent être ou plus ou moins découverts, et marqués selon qu'ils font plus ou moins d'effort; et pour faire plus d'impression sur l'esprit de ceux qui voient votre tableau, et partager moins leur attention, ne faites voir que ceux des membres qui ont le plus de mouvement, et qui sont le plus employés à l'action que vous représentez, et que les muscles de ces membres soient mieux prononcés que ceux des autres membres, et touchés plus fort à proportion qu'ils travaillent davantage; au contraire, les autres qui n'agissent point doivent être lents et mous.

CHAPITRE CXCV.

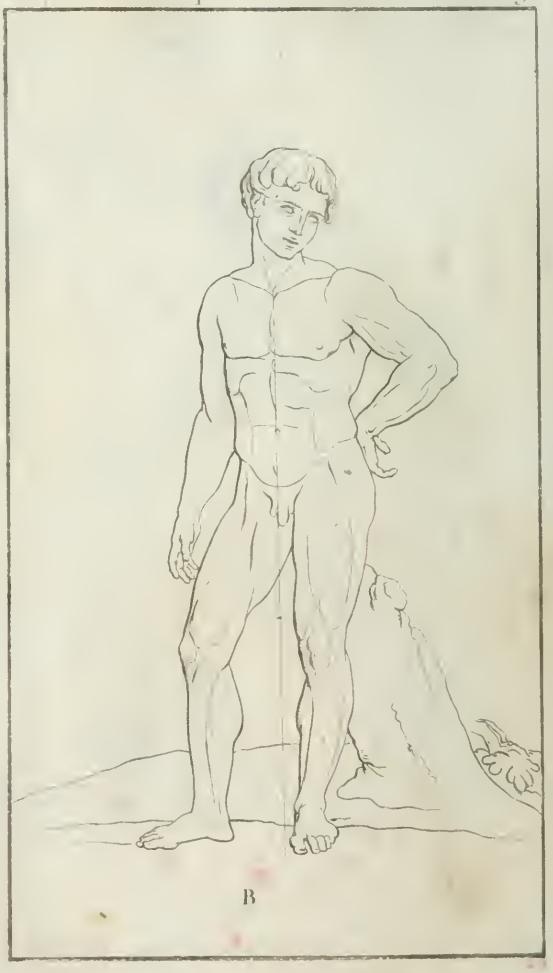
Du mouvement et de la course de l'homme, et des autres animaux.

Quand l'homme se meut avec vîtesse ou lentement, la partie qui se trouve sur la jambe qui soutient le corps, doit toujours être plus basse que l'autre.

CHAPITRE CXCVI.

De la différence de hauteur d'épaules qui se remarque dans les figures, dans les différentes actions qu'elles font.

Les épaules ou les côtés de l'homme, ou des autres animaux, auront entre eux une plus grande différence de hauteur, lorsque tout le corps aura un mouvement plus lent; et, au contraire, les parties de l'animal auront moins de différence en leur hauteur, quand le mouvement du corps entier sera plus prompt. Je l'ai prouvé dans mon *Traité du mouvement local*, par ce principe, que tout grave pèse par la ligne de son mouvement; de sorte qu'un Tout se mouvant vers quelque lieu, la partie qui lui est


B

est unie suit la ligne la plus courte du mouvement de son Tout, sans charger en aucune manière de son poids les parties collatérales de ce Tout.

CHAPITRE CXCVII.

Objection.

On objecte contre la première partie de ce que j'ai dit, qu'il ne s'en suit pas nécessairement qu'un homme arrêté, ou qui marche à pas lents, se trouve toujours dans un continuel équilibre de ses membres sur le centre de la gravité qui soutient le poids du corps entier, parce qu'il arrive souvent que l'homme fait tout le contraire, et qu'il se penche quelquefois sur le côté, quoique son corps ne porte que sur un pied, et quelquefois il décharge une partie de son poids sur la jambe qui n'est pas droite, c'est-à-dire, celle dont le genou est plié, comme il est représenté dans les figures B C (*pl.* 7 *et pl.* 8). Je réponds à cela, que ce qui n'a pas été fait par les épaules dans la figure C, se trouve fait par les hanches. Ainsi l'équilibre est toujours gardé de quelque manière que ce soit, et mon principe est vrai.

CHAPITRE CXCVIII.

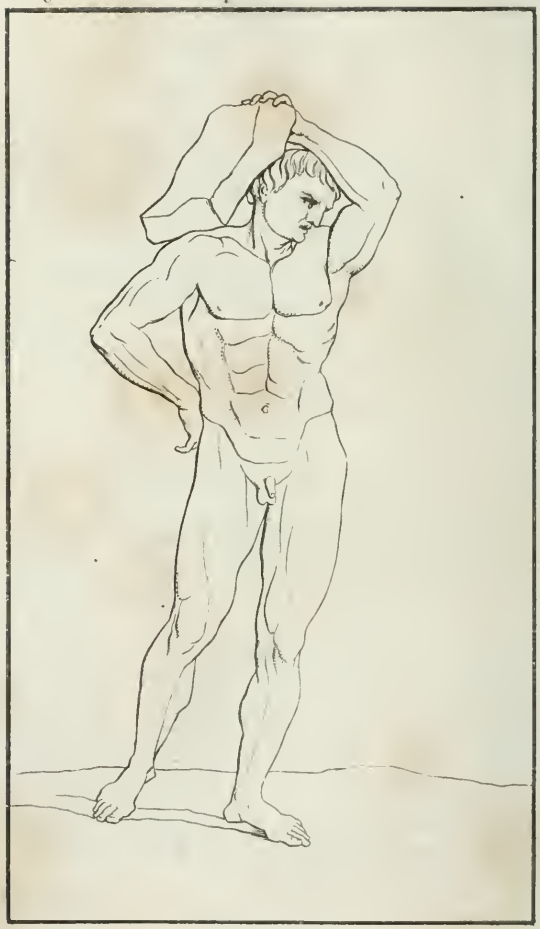
Comment un homme qui retire son bras étendu, change l'équilibre qu'il avait quand son bras était étendu.

Un bras étendu envoie le centre de l'équilibre du corps de l'homme sur le pied qui porte le poids entier du corps, comme il parait dans ceux qui, avec les bras étendus, marchent sur la corde sans autre bâton qui leur serve de contrepoids.

CHAPITRE CXCIX.

De l'homme et des autres animaux, lesquels dans leurs mouvemens lents n'ont pas le centre de gravité beaucoup éloigné du centre de leur soutien.

Tout animal aura le centre des jambes sur lesquelles il se soutient, d'autant plus proche de la perpendiculaire du centre de sa gravité, qu'il sera plus lent dans son mouvement ; et, au contraire, celui-là aura le centre de son soutien plus éloigné de la perpendiculaire du centre



de sa gravité, qui sera plus prompt dans ses mouvemens.

CHAPITRE CC.

De l'homme qui porte un fardeau sur ses épaules. (Pl. 9.)

L'ÉPAULE d'un homme qui porte un fardeau est toujours plus haute que l'autre épaule qui n'est point chargée; cela se voit en la figure suivante, dans laquelle la ligne centrale de toute la pesanteur du corps de l'homme et de son fardeau, passe par la jambe qui soutient tout le poids. Si cela n'était ainsi, et si le poids du corps et du fardeau n'était partagé pour faire l'équilibre, il faudrait nécessairement que l'homme tombât à terre; mais la nature, dans ces occasions, pourvoit à ce qu'une égale partie de la pesanteur du corps de l'homme se jette de l'autre côté opposé à celui qui porte le fardeau étranger, pour lui donner l'équilibre et le contrepoids; et cela ne se peut faire sans que l'homme se courbe du côté qui n'est pas chargé, jusques à ce que par ce mouvement il le fasse participer à ce poids accidentel dont il est chargé; et cela ne se peut faire, si l'épaule qui soutient le poids ne se hausse, et si l'épaule qui n'est point chargée

ne s'abaisse : et c'est le moyen que la nature fournit à l'homme pour se soulager dans ces occasions.

CHAPITRE CCI.

De l'équilibre du corps de l'homme, lorsqu'il est sur ses pieds. (Pl. 10.)

Le poids de l'homme qui se tient appuyé sur une des jambes seulement, sera toujours également partagé des deux côtés de la ligne perpendiculaire ou centrale qui le soutient.

CHAPITRE CCII.

De l'homme qui marche. (Pl. 11.)

L'homme qui marche aura le centre de sa pesanteur A sur le centre de la jambe B qui pose à terre.

CHAPITRE CCIII.

De l'équilibre du poids de quelque animal que ce soit, pendant qu'il demeure arrêté sur ses jambes. (Pl. 12.)

Le repos ou la cessation du mouvement dans

Pl. 10. Chapitre CCL. Pa. 222.

A
B

un animal, lequel se tient sur ses pieds, vient de l'égalité ou de la privation d'inégalité qu'ont entre eux les poids opposés, lesquels le faisaient avancer par leur inégalité; et le tiennent en repos par leur égalité.

CHAPITRE CCIV.

Des plis et des détours que fait l'homme dans les mouvemens de ses membres.

La partie du corps sur laquelle l'homme se courbe, reçoit autant de diminution que l'autre partie opposée prend d'accroissement, et cette courbure peut enfin venir à être en proportion double à la partie qui s'étend. Je ferai un Traité particulier sur ce sujet.

CHAPITRE CCV.

Des plis des membres.

Autant qu'un des côtés des membres qui se plient, s'alonge, autant la partie opposée se raccourcit; mais la ligne centrale extérieure des côtés qui ne se peuvent plier aux membres qui se plient, ne se diminue ni ne s'augmente jamais dans sa longueur,

CHAPITRE CCVI.

De l'équilibre, ou du contrepoids du corps.

TOUTE figure qui soutient sur soi et sur la ligne centrale de la masse de son corps, le poids de son corps, ou quelqu'autre poids étranger, doit jeter autant du poids naturel ou accidentel de l'autre côté opposé, qu'il en faudra pour faire un équilibre parfait autour de la ligne centrale qui part du centre de la partie du pied qui porte la charge, laquelle passe au travers de la masse entière du poids, et tombe sur cette partie des pieds qui pose à terre. On voit ordinairement qu'un homme qui lève un fardeau avec un des bras, étend naturellement au delà de soi l'autre bras, et si cela ne suffit pas pour faire le contrepoids, il y met encore de son propre poids, en courbant le corps autant qu'il faut pour pouvoir soutenir le fardeau dont il est chargé. On voit encore que celui qui va tomber à la renverse étend toujours un des bras, et le porte vers la partie opposée.

CHAPITRE CCVII.

Du mouvement de l'homme.

Quand vous voulez faire qu'un homme remue quelque fardeau, considérez que les mouvemens doivent être faits par diverses lignes, c'est-à-dire, ou de bas en haut, avec un mouvement simple, tel que fait celui qui, s'étant baissé, prend un fardeau qu'il veut hausser en se relevant, ou bien, quand il vent traîner quelque chose derrière lui, ou le pousser en devant, ou bien pour tirer en bas avec une corde qui soit passée dans une poulie. Il faut ici remarquer que le poids du corps de l'homme tire d'autant plus, que le centre de sa pesanteur est éloigné du centre de l'axe qui le soutient : il faut encore ajouter à cela l'effort que font les jambes et les reins courbés pour se redresser. Jamais on ne marche, soit en montant, soit en descendant, que le talon du pied de derrière ne se hausse.

CHAPITRE CCVIII.

Du mouvement qui est produit par la perte de l'équilibre.

Tout mouvement est produit par la perte de l'équilibre, c'est-à-dire, de l'égalité, parce qu'il n'y a aucune chose qui se meuve d'elle-même, sans qu'elle sorte de son équilibre, et le mouvement est d'autant plus prompt et plus violent, que la chose s'éloigne davantage de son équilibre.

CHAPITRE CCIX.

De l'équibre des figures. (Pl. 13.)

Si la figure est appuyée sur un de ses pieds C, l'épaule de A, ce côté-là, sera toujours plus basse que l'autre, et le creux de la gorge sera perpendiculairement sur le milieu de la jambe qui soutient le corps : il en arrivera de même en toute autre ligne où nous verrons cette figure, lorsqu'elle est sans avoir le bras beaucoup en saillie en dehors, ou sans quelque charge sur le dos, ou dans la main, ou sur l'épaule, ou

A
C

sans écarter la jambe qui ne soutient pas le corps, ou en devant ou en arrière.

CHAPITRE CCX.

De la bonne grâce des membres.

Il faut que les membres soient proportionnés au corps avec une grâce qui puisse exprimer ce que vous voulez représenter par votre figure, et si elle doit paraître agréable et noble, vous lui donnerez des membres sveltes et nobles, qui n'aient point de muscles trop marqués; vous toucherez même légèrement et d'une manière douce, ceux qu'il est nécessaire de faire paraître, et que les membres, principalement les bras, ne soient point noués et roides, c'est-à-dire, qu'aucun membre ne soit étendu en ligne droite avec le membre qui lui est joint, et s'il se trouve qu'à cause de la position de la figure, la hanche droite soit plus haute que la gauche, vous ferez tomber à plomb la jointure de l'épaule qui est la plus haute, sur la partie la plus élevée du côté gauche, et que cette épaule droite soit plus basse que la gauche; que le creux de la gorge soit toujours directement sur le milieu de la jointure du pied qui porte la figure; que la jambe qui ne soutient pas le corps ait son genou plus bas que

l'autre genou, et proche de l'autre jambe. Pour ce qui est des attitudes de la tête et des deux bras, elles sont presque infinies; c'est pourquoi je ne veux point en donner des règles particulières; j'avertirai seulement qu'elles doivent être libres, aisées, gracieuses, variées de plusieurs manières, de peur que les membres ne paraissent roides, comme s'ils étaient de bois.

CHAPITRE CCXI.

De la liberté des membres, et de leur facilité à se mouvoir.

Pour ce qui concerne la liberté des membres, il faut prendre garde qu'ayant à représenter quelqu'un qui, par hasard, soit obligé de se tourner en arrière ou de côté, vous ne lui fassiez point poser les pieds et tous les membres vers le même endroit où il tournera la tête; mais il sera mieux de partager cette action avec quelque sorte de contraste et de diversité dans les quatre jointures, qui sont celles des pieds, celles des genoux, celles des flancs, celles du col; et, si la figure était appuyée sur la jambe droite, le genou gauche sera plié et retiré en arrière, et son pied un

peu élevé en dehors, l'épaule gauche un peu plus haute que la droite, et la nuque du col se rencontrera au même lieu où la cheville extérieure du pied gauche sera tournée, l'épaule gauche sur la pointe du pied droit en ligne perpendiculaire; tenez aussi pour une maxime générale, que la tête de vos figures ne soit point tournée du même côté que la poitrine, puisque la nature a fait pour notre commodité que le col se tourne facilement pour porter les yeux de différens côtés, lorsque nous voulons regarder autour de nous : il en est à-peu-près de même des autres jointures, qui sont mobiles pour le service et pour les besoins de l'homme; et si vous représentez un homme assis, qui ait besoin de travailler de ses bras à quelque chose qui soit à côté de lui, il doit avoir l'estomac tourné sur la jointure du flanc.

CHAPITRE CCXII.

D'une figure seule hors de la composition d'une histoire.

Il ne faut point encore voir un même mouvement de membre répété dans une figure que vous feignez être seule : par exemple, si elle court seule, qu'elle n'ait pas les deux mains

jetées en devant, mais si l'une est devant, que l'autre soit derrière, parce qu'autrement elle ne pourrait courir; et si le pied droit avance en devant, que le bras droit reste derrière, et que le gauche se trouve devant; car sans ce contraste des membres, et cette contrariété de leurs mouvemens, il n'est pas possible de bien courir; si quelque autre figure suit celle-ci, et quelle porte une des jambes un peu en devant, faites que l'autre jambe se trouve sous la tête, et que le bras du même côté fasse un mouvement contraire, et passe devant. Je parlerai plus amplement de cette matière dans le livre *des Mouvemens*.

CHAPITRE CCXIII.

Quelles sont les principales et les plus importantes choses qu'il faut observer dans une figure.

En dessinant des figures, il faut avoir principalement attention à bien asseoir la tête sur les épaules, le buste sur les hanches, et les hanches et les épaules sur les pieds.

CHAPITRE CCXIV.

Que l'équilibre d'un poids doit se trouver sur le centre, ou plutôt autour du centre de la gravité des corps.

La figure qui demeure ferme sur ses pieds sans se mouvoir, fera un équilibre de tous ses membres autour de la ligne centrale sur laquelle elle se soutient, c'est-à-dire, que si la figure qui est sans mouvement, étant appuyée sur ses pieds, vient à jeter en devant un de ses bras, elle doit porter en même temps vers le côté opposé un autre membre, ou une partie de son poids qui soit égale à ce qu'elle a porté en devant; et cela se doit entendre généralement de chaque partie qui saillira hors de son Tout contre l'ordinaire.

CHAPITRE CCXV.

De la figure qui doit remuer ou élever quelque poids.

Jamais un homme ne pourra remuer ou soulever un fardeau, qu'il ne tire de soi-même un poids plus qu'égal à celui qu'il veut lever,

et qu'il ne le porte de l'autre côté opposé à celui où est le fardeau qu'il veut lever.

CHAPITRE CCXVI.

De l'attitude des hommes.

Il faut que les attitudes des figures dans tous les membres soient tellement disposées, et aient une telle expression, que par elles on puisse connaître ce qu'elles veulent représenter.

CHAPITRE CCXVII.

Différences d'attitudes.

On exprime les actions dans les figures d'hommes, d'une manière conforme à leur âge et à leur qualité, et on fait les figures différentes selon l'espèce ou le sexe de mâle ou de femelle.

CHAPITRE CCXVIII.

Des attitudes des figures.

Un Peintre doit remarquer les attitudes et les mouvemens des hommes immédiatement

après qu'ils viennent d'être produits par quelque accident subit, et il doit les observer sur-le-champ, et les esquisser sur ses tablettes pour s'en souvenir, et n'attendre pas, par exemple, que l'action de pleurer soit contrefaite par quelqu'un qui n'aurait point sujet de pleurer, pour en étudier l'expression sur ce modèle, parce qu'une telle action n'ayant point une véritable cause, elle ne sera ni prompte ni naturelle; mais il est fort avantageux d'avoir auparavant remarqué chaque action dans la nature même, et ensuite de faire tenir un modèle dans cette même disposition, pour s'aider un peu l'imagination, et tâcher d'y découvrir encore quelque chose qui fasse au sujet, et puis peindre d'après.

Par exemple, si l'on pose le modèle dans l'action de tirer à lui un corps ou de le repousser, toutes les puissances qui agissent et que le modèle prononce dans de pareils efforts, ne sont visibles qu'autant qu'il en peut soutenir la fatigue; car, bientôt après les muscles se relâchent, peu à peu l'action disparaît, alors le modèle ne présente plus qu'une pose insignifiante.

Ainsi on voit qu'il y a des cas où l'on ne doit jamais perdre de vue une première esquisse d'après le modèle. Tels sont les actions d'efforts dont il résulte une contraction dans les muscles qui n'est visible qu'un moment.

CHAPITRE CCXIX.

Des actions de ceux qui se trouvent présens à quelque accident.

Tous ceux qui se trouvent présens à quelque accident digne d'être remarqué, font diverses expressions d'admiration, en considérant ce qui se passe : comme lorsque la justice fait punir les criminels ; ou, si le sujet est de piété, tous les assistans lèvent les yeux avec différentes marques de dévotion vers cet objet, comme à l'élévation de l'hostie pendant la messe, et en d'autres semblables cérémonies ; ou si c'est quelque extravagance qui fasse rire, ou qui donne de la compassion, en ce cas il n'est pas nécessaire que les spectateurs aient tous les yeux tournés vers cet objet ; mais ils peuvent faire divers mouvemens, et il est bon de les partager en différens groupes de personnes qui s'assemblent pour marquer leur joie ou leur tristesse. Si c'est quelque sujet terrible qui inspire de la frayeur, il faut faire à ceux qui fuient, des visages pâles et étonnés, avec une grande démonstration de peur, et que la fuite soit diversement exprimée par leurs mouvemens,

mouvemens, comme nous dirons au livre *des Mouvemens*.

CHAPITRE CCXX.

De la manière de peintre le nud.

Ne faites jamais une figure délicate et d'une taille svelte, avec des muscles trop relevés et trop marqués, parce que les hommes de cette taille n'ont jamais beaucoup de chair sur les os; mais ils sont sveltes et légers faute de chair; et où il n'y a guères de chair, les muscles ne peuvent avoir beaucoup de relief.

CHAPITRE CCXXI.

D'où vient que les muscles sont gros et courts.

Les hommes musculeux ont les os épais et sont d'une taille grosse et courte, et ont peu de graisse, parce que les muscles charnus en croissant se resserrent l'un avec l'autre, et la graisse qui se glisse ordinairement entre eux n'y a point de place; et les muscles dans ces corps qui ont peu de graisse, étant contigus, et ne se pouvant étendre, ils prennent leur accroissement en grosseur, et ils croissent et

se fortifient davantage dans la partie qui est la plus éloignée des extrémités, c'est-à-dire, vers le milieu de leur largeur et de leur longueur.

CHAPITRE CCXXII.

Que les personnes grasses n'ont pas de gros muscles.

Encore que les hommes gras soient quelquefois courts et gros, aussi bien que les musculeux, desquels nous venons de parler, ils ont néanmoins les muscles petits, mais leur peau couvre beaucoup de chair spongieuse et molle, c'est-à-dire pleine d'air; c'est pourquoi ces hommes gras nagent mieux, et se soutiennent plus facilement sur l'eau que ceux qui ont le corps musculeux, lesquels ont moins d'air entre la peau.

CHAPITRE CCXXIII.

Quels sont les muscles qui disparaissent selon les divers mouvemens de l'homme.

En haussant les bras ou les baissant, les muscles de l'estomac, ou disparaissent, ou

prennent un plus grand relief; les hanches aussi font le même effet quand on les plie en dehors ou en dedans, et il se fait plus de variété aux épaules, aux flancs et au cou, qu'en aucune autre jointure du corps, parce que leurs mouvemens sont en plus grand nombre que ceux des autres parties. J'en ferai un Traité particulier.

CHAPITRE CCXXIV.

Des muscles.

Les membres des jeunes gens ne doivent pas être marqués de muscles forts et relevés, parce qu'ils marquent une vigueur d'homme fait et tout formé, et la jeunesse n'est pas encore arrivée à cette maturité et à cette dernière perfection; mais il faut toucher les muscles avec plus ou moins de force, selon qu'ils travaillent plus ou moins : car ceux qui font quelque effort paraissent toujours plus gros et plus relevés que ceux qui demeurent en repos, et jamais les lignes centrales du dedans des membres qui sont pliés ne demeurent dans la situation en long qu'elles ont naturellement.

CHAPITRE CCXXV.

Que le nud où l'on verra distinctement tous les muscles ne doit point faire de mouvement.

Le nud où tous les muscles sont marqués avec un grand relief, doit demeurer ferme sans se mouvoir, parce qu'il n'est pas possible que le corps se remue, si une partie des muscles ne se relâche quand les muscles antagonistes qui leur sont opposés sont en action, et ceux qui sont en repos cessent de paraître, à mesure que ceux qui travaillent se découvrent davantage, et sont plus enflés.

CHAPITRE CCXXVI.

Que dans les figures nues il ne faut pas que tous les muscles soient entièrement et également marqués.

Les figures nues ne doivent pas avoir les muscles trop marqués, ou prononcés trop exactement, parce que cette expression est désagréable à l'œil, et difficile à exécuter; mais il faut que les muscles soient beaucoup plus marqués du côté que les membres se porteront

à leur action : car la nature des muscles dans l'opération est de ramasser leurs parties ensemble, et de les fortifier en les unissant, de sorte que plusieurs de celles qui auparavant ne paraissaient point, se découvrent en se réunissant pour agir ensemble.

CHAPITRE CCXXVII.

De l'extension et du raccourcissement des muscles.

Le muscle qui est derrière la cuisse fait une plus grande variété dans son extension et dans sa contraction, qu'aucun autre muscle qui soit dans l'homme; le second muscle est celui qui forme les fesses; le troisième, celui de l'échine; le quatrième, celui de la gorge; le cinquième, celui des épaules; le sixième, celui de l'estomac : ce muscle prend sa naissance sous les mamelles, et se va rendre sous le petit ventre, comme je l'expliquerai dans le *Traité général des Muscles*.

CHAPITRE CCXXVIII.

En quelle partie du corps de l'homme se trouve un ligament sans muscle.

Au poignet du bras, environ à quatre doigts de la paume de la main, on trouve un ligament, le plus grand qui soit dans le corps de l'homme ; il est sans muscle, et a sa naissance dans le milieu d'un des fuciles du bras, et va finir au milieu de l'autre fucile : sa forme est carrée, il est large d'environ trois doigts, et épais d'un demi-doigt : ce ligament sert seulement à tenir serrés ensemble les deux fuciles des bras, et empêcher qu'ils ne se dilatent.

CHAPITRE CCXXIX.

Des huit osselets qui sont au milieu des ligamens, en diverses jointures du corps de l'homme.

Il se forme dans les jointures du corps de l'homme de petits os, qui sont stables au milieu des ligamens qui attachent quelques-unes des jointures, comme les rotules des ge-

noux, les jointures des épaules, de la poitrine et des pieds, lesquelles sont au nombre de huit : il n'y en a qu'une à chaque épaule et à chaque genou; mais chaque pied en a deux, sous la première jointure des gros orteils, et vers le talon, et ceux-ci deviennent fort durs quand l'homme approche de la vieillesse.

CHAPITRE CCXXX.

Du muscle qui est entre les mamelles et le petit ventre.

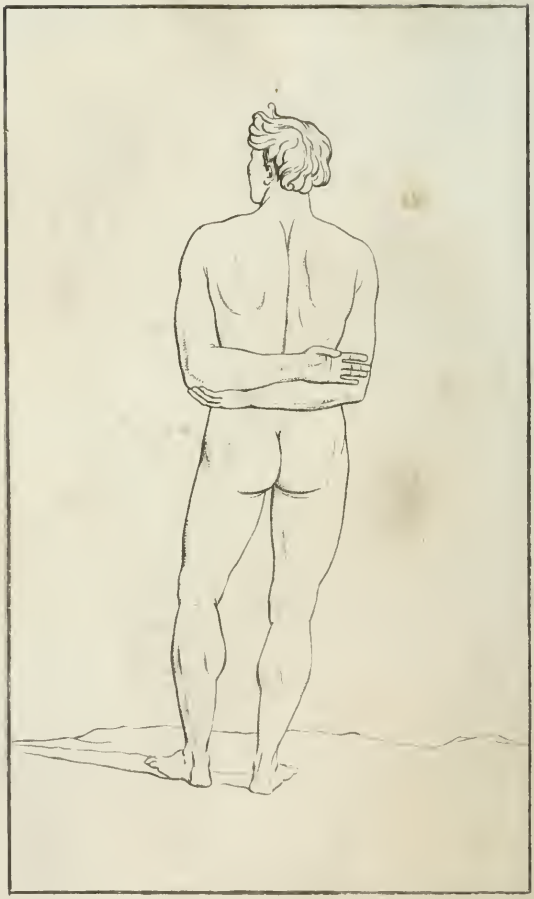
Il y a un certain muscle qui naît entre les mamelles et le petit ventre, ou plutôt qui aboutit au petit ventre : ce muscle a trois facultés, parce qu'il est divisé dans sa largeur par trois ligamens; savoir, le muscle supérieur, qui est le premier, ensuite duquel est un des ligamens aussi large que ce muscle; puis, en descendant, on trouve le second muscle joint au second ligament ; enfin suit le troisième muscle, avec le troisième ligament, qui est uni et adhérent à l'os pubis du petit ventre ; et ces trois muscles, avec ces trois ligamens, ont été faits par la nature, à cause du grand mouvement qui arrive au corps de l'homme lorsqu'il se courbe et qu'il se renverse, par le

moyen de ce muscle, lequel, s'il n'eût point été ainsi partagé, aurait produit un trop grand effet par son extension et sa contraction; et lorsque ce muscle aura le moins de variété dans ses mouvemens, le corps en sera plus beau : car si ce muscle se doit étendre de neuf doigts, et se retirer après d'autant, chaque partie de ce muscle n'aura pas plus de trois doigts, si bien que leur forme en sera fort peu changée, aussi bien que la beauté générale de tout le corps.

CHAPITRE CCXXXI.

De la plus grande contorsion que le corps de l'homme puisse faire en se tournant en arrière. (Pl. 14.)

Le terme de la contorsion que l'homme peut faire en tournant la tête en arrière, est de tourner le corps de telle sorte que le visage soit en face, vis-à-vis des talons, en ligne perpendiculaire, et cela ne se fait pas sans peine; il faut même pour cela, outre la flexion du cou, plier encore la jambe, et baisser l'épaule du côté que la tête est tournée : la cause de ce détour sera expliquée dans mon *Traité d'Ana-*



tomie, où je marquerai quels muscles servent les premiers et les derniers à cette action.

CHAPITRE CCXXXII.

Combien un bras se peut approcher de l'autre bras derrière le dos. (Pl. 15 et 16.)

Des bras qu'on porte derrière le dos, les coudes ne peuvent jamais s'approcher plus près que de la longueur qu'il y a depuis le coude jusqu'au bout des plus longs doigts; c'est-à-dire, que la plus grande proximité que peuvent avoir les deux coudes en cet état, ne saurait être que de l'étendue qu'il y a du coude à l'extrémité du plus grand doigt de la main, et les bras ainsi placés, forment un carré parfait; la plus grande extension du bras dessus l'estomac, est de pouvoir porter le coude jusques au milieu de l'estomac, et alors le coude avec les épaules et les deux parties du bras forment ensemble un triangle équilatéral.

CHAPITRE CCXXXIII.

De la disposition des membres de l'homme qui se prépare à frapper de toute sa force. (Pl. 17.)

Lorsqu'un homme se dispose à donner un coup avec violence, il se plie et se détourne autant qu'il peut du côté contraire à celui où il a dessein de frapper, et là il ramasse toute la force qu'il a, il la porte et la décharge ensuite sur la chose qu'il atteint par le mouvement composé; c'est-à-dire, par exemple, de son bras et du bâton dont il est armé.

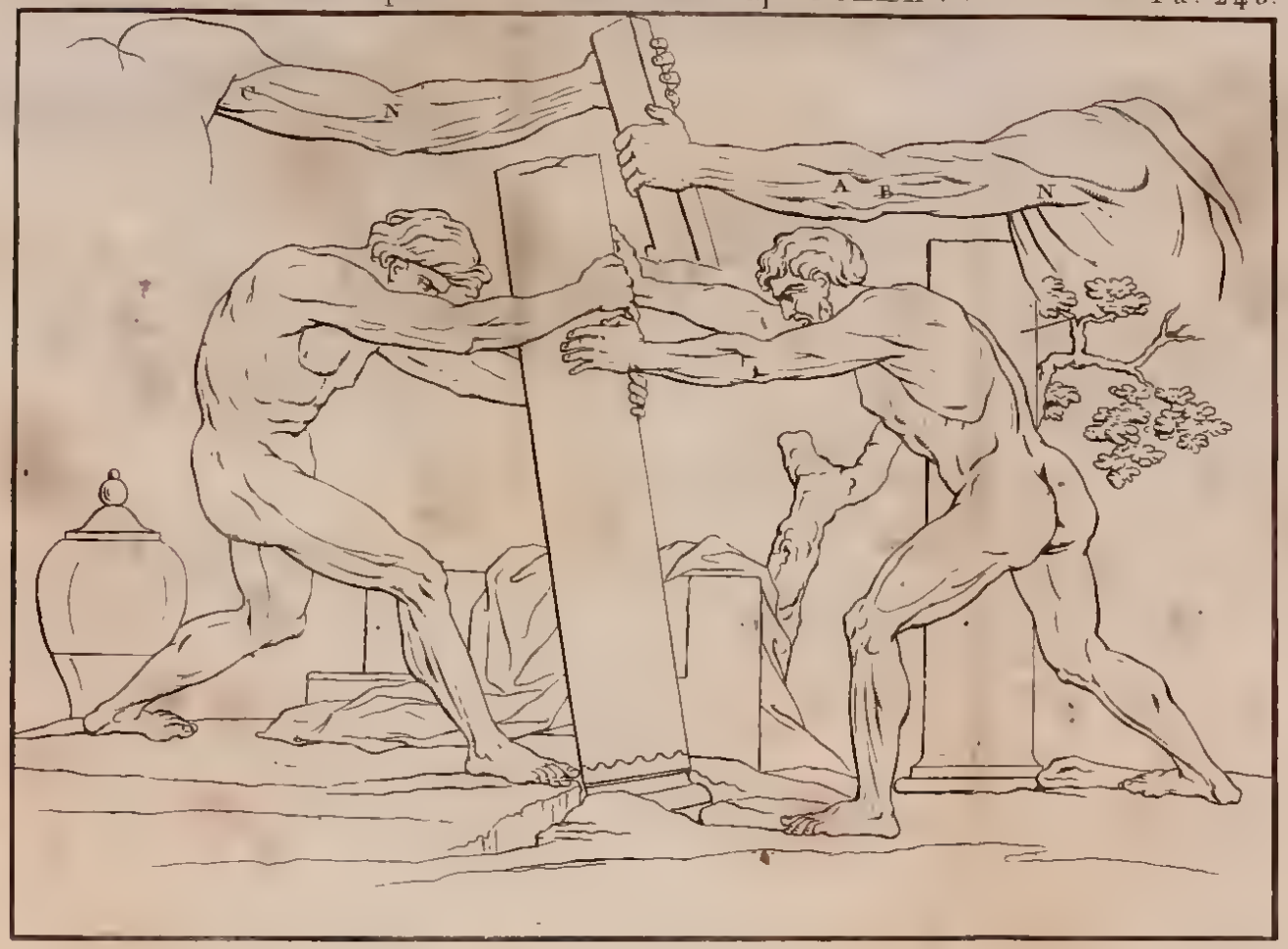
CHAPITRE CCXXXIV.

De la force composée de l'homme, et premièrement de celle du bras. (Pl. 18.)

Les deux muscles qui servent au mouvement du grand fucile du bras, pour l'étendre et le retirer, prennent leur naissance vers le milieu de l'os nommé *Adjutorium*, l'un derrière l'autre; celui de derrière étend le bras, et l'autre, qui est devant, le plie. Or, pour savoir si l'homme aura plus de force en tirant à soi

Pl. 17. Chapitre CCXXXIII. Pa. 246.

Pl. Pa. 246.


C
N
A
B
N

ou en poussant, je l'ai prouvé dans mon *Traité des Poids* par ce principe, qu'entre les poids d'égale pesanteur, celui-là doit être plus fort qui sera plus éloigné du milieu de leur balance; d'où il s'ensuit que N B et N C étant deux muscles d'égale force, celui de devant, qui est N C, sera plus fort que le muscle N B, qui est derrière, parce qu'il est attaché au bras en C, lieu plus éloigné du milieu du bras ou du coude A, que ne l'est B, lequel est au delà du milieu; mais cette force est simple, et j'ai dû en parler d'abord devant que de rien dire de la force composée, dont il faut maintenant que je parle. J'appelle *force composée*, lorsqu'en faisant quelque action avec les bras, on y ajoute une seconde puissance, telle que la pesanteur du corps, l'effort des jambes et des reins, pour tirer ou pour pousser. L'usage de cette force composée consiste à faire effort des bras et du dos, et à bien étendre le corps et les jambes, comme on le voit faire à deux hommes qui veulent abattre une colonne, et dont l'un la pousse et l'autre la tire.

CHAPITRE CCXXXV.

En quelle action l'homme a plus de force, ou lorsqu'il tire à soi, ou lorsqu'il pousse.

L'HOMME a beaucoup plus de force lorsqu'il tire à soi que quand il pousse, parce qu'en tirant, les muscles des bras, qui ne servent qu'à tirer, se joignent à ceux qui servent qu'à tirer, se joignent à ceux qui servent à pousser, agissent avec eux et augmentent leur force; mais lorsque le bras est étendu tout droit pour pousser, les muscles qui donnent au coude son mouvement ne servent de rien à cette action, et ils ne font pas plus d'effort que si l'homme tenait l'épaule appuyée contre la chose qu'il veut remuer du lieu où elle est : or il n'y a point de nerfs ni de muscles qui contribuent à cet effet, que ceux qui servent à redresser les reins courbés, et ceux qui redressent la jambe pliée, qui sont sous la cuisse et au gras de la jambe; d'où il s'ensuit que pour tirer à soi plusieurs forces, savoir, celles des bras, des jambes, du dos et même de l'estomac, selon que le corps est plus ou moins courbé, s'unissent et agissent ensemble; mais quand il faut pousser, quoique les mêmes

parties y concourent, néanmoins la force des bras y est sans effet; parce qu'à pousser avec un bras étendu tout droit et sans mouvement, elles n'aident guère davantage que si on avait un morceau de bois entre l'épaule et la chose que l'on pousse.

CHAPITRE CCXXXVI.

Des membres plians, et de ce que fait la chair autour de la jointure où ils se plient.

La chair dont la jointure des os est revêtue, et les autres choses qui l'environnent et qui sont adhérentes à ces même os, s'enflent et diminuent en grosseur, selon le pli ou l'extension des membres dont nous parlons; c'est-à-dire, qu'elles croissent et s'enflent par le côté intérieur de l'angle formé par le pli des membres, et qu'elles s'alongent et s'étendent par le dehors de l'angle extérieur, et ce qui se trouve au milieu du pli de ces membres participe à l'accroissement et à la diminution, mais plus ou moins, selon que ces angles sont plus proches ou plus éloignés de la jointure.

CHAPITRE CCXXXVII.

Si l'on peut tourner la jambe sans tourner la cuisse.

Il est impossible de tourner la jambe depuis le genou jusqu'en bas; sans tourner aussi la cuisse par le même mouvement; cela vient de ce que la jointure de l'os du genou est emboîtée dans l'os de la cuisse, et assemblée avec celui de la jambe; et cette jointure ne peut mouvoir ni en avant ni en arrière, qu'autant qu'il faut pour marcher et pour se mettre à genoux; mais elle ne peut jamais se mouvoir par le côté, parce que les assemblages qui composent la jointure du genou ne s'y trouvent pas disposés : car si cet emboîtement était pliable en tout sens, comme celui de l'os adjutoire qui est à l'épaule, ou comme celui de la cuisse qui joint la hanche, l'homme aurait le plus souvent les jambes pliées aussi bien par les côtés qu'en devant et en arrière, et elles seraient presque toujours de travers; de plus, cette jointure est seulement pliable en devant et non en arrière, et par son mouvement en devant, elle ne peut que rendre la jambe droite, parce que si elle pliait en arrière,

l'homme ne pourrait se lever en pied quand il serait une fois à genoux; car, pour se relever quand il est à genoux, il jette premièrement tout le poids du corps sur un des genoux en déchargeant l'autre, et au même temps l'autre jambe qui ne sent plus d'autre charge que son propre poids, lève aisément le genou, et pose à terre toute la plante du pied; après quoi il fait retourner tout le poids sur ce pied, appuyant la main sur son genou; et en même temps alongeant le bras qui soutient le corps, il hausse la tête, il étend et dresse la cuisse avec l'estomac, et se lève droit sur ce pied qui pose à terre, jusqu'à ce qu'il ait aussi levé l'autre jambe.

CHAPITRE CCXXXVIII.

Des plis de la chair.

La chair, aux plis des jointures, est toujours ridée par le côté opposé à celui où elle est tendue.

CHAPITRE CCXXXIX.

Du mouvement simple de l'homme.

On appelle mouvement simple, celui qu'il fait en se pliant simplement, en devant ou arrière.

CHAPITRE CCXL.

Du mouvement composé.

Le mouvement composé est celui qui, pour produire quelque action, oblige de plier le corps en bas et de travers en même temps; ainsi, un Peintre doit prendre garde à faire les mouvemens composés, de telle sorte qu'ils soient entièrement observés en toute l'étendue du sujet qu'il traite, c'est-à-dire, qu'ayant fait une figure dans une attitude composée, selon qu'il est nécessaire à son histoire, il n'en affaiblisse point l'expression en l'accompagnant d'une autre, qui, tout au contraire, fasse une action simple et sans aucun rapport au sujet.

CHAPITRE

CHAPITRE CCXLI.

Des mouvemens propres du sujet, et qui conviennent à l'intension et aux actions des figures.

Il faut que les mouvemens de vos figures montrent la quantité de force qu'elles doivent raisonnablement employer, selon la différence des actions qu'elles font; c'est-à-dire, que vous ne fassiez pas faire le même effort à celui qui ne lèverait qu'un bâton, que vous feriez faire à un autre qui voudrait lever une grosse poutre : ayez donc soin que l'expression de leur effort soit proportionnée à la qualité de leur travail et au fardeau qu'ils remuent.

CHAPITRE CCXLII.

Du mouvement des figures.

Ne faites jamais les têtes droites sur le milieu des épaules, mais toujours un peu tournées à droite ou à gauche, quand même elles regarderaient en haut ou en bas, ou même tout droit à la hauteur des yeux, parce qu'il est nécessaire de leur donner quelque

attitude qui fasse paraître du mouvement et de la vie; et ne dessinez jamais une figure toute de profil, ou toute de front, ou par le dos, ensorte qu'on voie les parties qui sont situées au milieu du corps tomber à plomb, comme par alignement les unes sur les autres; et si quelque circonstance particulière vous oblige de le faire, faites-le aux figures des vieillards, auxquelles cela convient mieux qu'aux autres, à cause de leur lenteur naturelle, et ne répétez jamais les mêmes actions des bras ou des jambes, non-seulement dans une même figure, mais encore dans toutes celles qui sont proche ou autour de cette figure, pourvu toutefois que le sujet que vous traiterez n'oblige point à faire autrement.

CHAPITRE CCXLIII.

Des actions et des gestes qu'on fait quand on montre quelque chose.

Dans les actions où l'on montre de la main quelque chose proche, ou par l'intervalle du temps ou par l'espace du lieu, il faut que la main qui nous la montre ne soit pas trop éloignée de celui qui montre, lequel ne doit pas avoir le bras trop étendu; mais si cette même

chose est éloignée, il faut aussi que le bras soit fort étendu et la main fort éloignee de celui qui montre, et que le visage de celui qui montre soit tourné vers celui auquel il parle.

CHAPITRE CCXLIV.

De la variété des visages.

L'air des visages doit être varié selon la diversité des accidens qui surviennent à l'homme pendant qu'il travaille ou qu'il est en repos, lorsqu'il pleure, qu'il rit, qu'il crie, qu'il est saisi de crainte, ou ému de quelque autre passion; il faut encore que chaque membre de la figure, et toute son attitude, aient un rapport naturel à la passion qui est exprimée sur le visage.

CHAPITRE CCXLV.

Des mouvemens convenables à l'intention de la figure qui agit.

Il y a des mouvemens de l'ame qui s'expriment sans action du corps, et d'autres qui sont accompagnés de l'action du corps; les mouvemens de l'ame sans l'action du corps, laissent

tomber les bras, les mains et toutes les autres parties qui sont plus agissantes, et ordinairement plus en mouvement que les autres; mais les mouvemens de l'ame qui sont accompagnés de l'action du corps, tiennent les membres en des attitudes convenables à l'intention de l'esprit et au mouvement de l'ame; et il y a beaucoup de choses à dire sur ce sujet. Il se trouve encore un troisième mouvement qui participe de l'un et de l'autre; et un quatrième tout particulier, lequel ne tient d'aucun deux : ces deux dernières sortes de mouvemens sont ceux d'un insensé ou d'un furieux : on doit les rapporter au Chapitre de la folie et des grotesques, dont les moresques sont composées.

CHAPITRE CCXLVI.

Comment les actions de l'esprit et les sentimens de l'ame font agir le corps par des mouvemens faciles et commodes au premier degré.

Le mouvement de l'esprit fait mouvoir le corps par des actions simples et faciles, sans le porter d'aucun côté, parce que son objet est dans l'esprit, lequel n'émeut point les sens quand il est occupé en lui-même.

CHAPITRE CCXLVII.

Du mouvement qui part de l'esprit à la vue d'un objet qu'on a devant les yeux.

Le mouvement qui est excité dans l'homme par la présence d'un objet, peut être produit immédiatement ou médiatement; s'il est produit immédiatement, celui qui se meut tourne d'abord vers l'objet les yeux, c'est-à-dire, le sens qui lui est le plus nécessaire pour le reconnaître et l'observer; en même temps cet homme tient les pieds immobiles en leur place, et détourne seulement les cuisses, les hanches et les genoux vers le côté où se portent les yeux: et ainsi en de semblables rencontres, il faudra faire des observations exactes sur tous les mouvemens qui s'y remarquent.

CHAPITRE CCXLVIII.

Des mouvemens communs.

La variété des mouvemens dans les hommes est pareille à celle des accidens qui leur arrivent, et des fantaisies qui leur passent par l'esprit, et chaque accident fait plus ou moins

d'impression sur eux, selon leur tempérament, leur âge et le caractère de leurs passions; parce que, dans la même occasion, les mouvemens d'un jeune homme sont tout autres que ceux d'un vieillard, et ils doivent être exprimés tout autrement.

CHAPITRE CCXLIX.

Du mouvement des animaux.

Tout animal à deux pieds, dans son mouvement, baisse plus la partie qui est sur le pied qu'il lève, que celle qui est sur le pied qu'il pose à terre, et sa partie la plus haute fait le contraire; ce qui se remarque aux hanches et aux épaules de l'homme pendant qu'il marche : et la même chose arrive aux oiseaux dans leur tête et leur croupion.

CHAPITRE CCL.

Que chaque membre doit être proportionné à tout le corps, dont il fait partie.

Faites que chaque partie d'un tout soit proportionnée à son tout, comme si un homme est d'une taille grosse et courte, faites que la

même forme se remarque en chacun de ses membres, c'est-à-dire, qu'il ait les bras courts et gros, les mains de même, larges et grosses, les doigts courts avec leurs jointures pareilles, et ainsi du reste.

CHAPITRE CCLI.

De l'observation des bienséances.

Observez la bienséance en vos figures; c'est-à-dire, dans leurs actions, leur démarche, leur situation et les circonstances de la dignité ou peu de valeur des choses, selon le sujet que vous voulez représenter. Par exemple, dans la personne d'un roi, il faut que la barbe, l'air du visage, et l'habillement soient graves et majestueux; que le lieu soit bien paré; que ceux de sa suite fassent paraître du respect, de l'admiration; qu'ils aient un air noble; qu'ils soient richement vêtus d'habits sortables à la grandeur et à la magnificence de la cour d'un roi. Au contraire, dans la représentation de quelque sujet bas, les personnes paraîtront méprisables, mal vêtues, de mauvaise mine, et ceux qui sont autour auront le même air, et des manières basses, libres et peu réglées, et que chaque membre ait du rapport à la

composition générale du sujet et au caractère particulier de chaque figure; que les actions d'un vieillard ne ressemblent point à celles d'un jeune homme, ni celles d'une femme à celles d'un homme, ni celles d'un homme fait à celle d'un petit enfant.

CHAPITRE CCLII.

Du mélange des figures, selon leur âge et leur condition.

Ne mêlez point une certaine quantité de petits enfans avec pareil nombre de vieillards, ni de jeunes hommes de condition avec des valets, ni des femmes parmi des hommes, si le sujet que vous voulez représenter ne le demande absolument.

CHAPITRE CCLIII.

Du caractère des hommes qui doivent entrer dans la composition de chaque histoire.

Pour l'ordinaire, faites entrer peu de vieillards dans les compositions d'histoires, et qu'ils soient encore séparés des jeunes gens, parce qu'en général il y a peu de vieilles gens, et que

leur humeur n'a point de rapport avec celle de la jeunesse ; et où il n'y a point de conformité d'humeur, il ne peut y avoir d'amitié, et sans l'amitié une compagnie est bientôt séparée : de même aussi, dans les compositions d'histoires graves et sérieuses, où l'on représente des assemblées qui se tiennent pour des affaires d'importance, que l'on y voie peu de jeunes gens, parce qu'ordinairement les jeunes gens ne sont pas chargés de ces sortes d'affaires, ils ne prennent pas volontiers conseil, et ils n'aiment pas se trouver à de pareilles assemblées.

CHAPITRE CCLIV.

Comment il faut représenter une personne qui parle à plusieurs autres.

Avant que de faire une figure qui ait à parler à plusieurs personnes, il faudra considérer la matière dont elle doit les entretenir, pour lui donner une action conforme au sujet ; c'est-à-dire, s'il est question de les persuader, qu'on le reconnaisse par ses gestes ; et si la matière consiste à déduire diverses raisons, faites que celui qui parle prenne, avec deux doigts de la main droite, un des doigts de sa

main gauche, tenant serrés les deux autres de la même main, qu'il ait le visage tourné vers l'assemblée, avec la bouche à demi-ouverte, ensorte qu'on voie qu'il parle; et s'il est assis, qu'il semble se vouloir lever debout, portant la tête un peu en avant; et si vous le représentez debout, faites qu'il se courbe un peu, ayant le corps et le visage tournés vers l'assemblée, laquelle doit paraître attentive et dans un grand silence : que tous aient les yeux attachés sur celui qui parle, et qu'ils fassent paraître qu'ils l'admirent. On peut représenter quelque vieillard qui fasse connaître qu'il admire ce qu'il entend, en tenant la bouche fermée et les lèvres serrées, et se formant des rides aux coins de la bouche, au bas des joues et au front, par les sourcils, qu'il élèvera vers le milieu du visage du côté du nez. Que d'autres se tiennent assis, et qu'ayant les doigts des mains entrelacés, ils embrassent leur genou gauche. Que quelque vieillard ait un genou croisé sur l'autre et que le coude appuyant sur le genou, la main soutienne le menton, qui sera couvert d'une barbe vénérable.

CHAPITRE CCLV.

Comment il faut représenter une personne qui est fort en colère.

Si vous représentez quelqu'un qui soit fort en colère, faites-lui prendre quelqu'un aux cheveux, et que lui pressant le côté avec le genou, il lui tourne la tête contre terre, et paraisse prêt à le frapper, en tenant le bras droit haut et le poing fermé : il faut que ce furieux grince des dents, qu'il ait les cheveux hérissés, les sourcils bas et serrés, et les côtés de la bouche courbés en arc, le cou gros, enflé, et tout sillonné de plis pardevant vers le côté qu'il se penche sur son ennemi.

CHAPITRE CCLVI.

Comment on peut peindre un désespéré.

Un désespéré peut être représenté avec un couteau à la main, dont il se perce, après avoir déchiré ses habits, et s'être arraché les cheveux. Que d'une main il ouvre et augmente sa plaie; il sera debout, ayant les pieds écartés

et les jambes un peu pliées, le corps penché et comme tombant par terre.

CHAPITRE CCLVII.

Des mouvemens qu'on fait en riant et en pleurant, et de leur différence.

Entre celui qui rit et celui qui pleure, il n'y a guère de différence aux yeux, à la bouche, ni aux joues; mais il y en a dans l'enflure et la roideur des sourcils, qui se joignent dans celui qui pleure, et qui sont plus hauts et plus étendus dans celui qui rit. On peut faire encore que celui qui pleure déchire ses habits, et fasse d'autres actions semblables ou différentes, selon les divers sujets de son affliction; parce que quelqu'un pourrait pleurer de colère, un autre d'appréhension; l'un de tendresse et de joie, l'autre par soupçon; quelqu'un de douleur et par le sentiment de quelque mal, un autre par compassion et de regret d'avoir perdu ses parens ou ses amis: les expressions de douleur, de tristesse, de chagrin, sont fort différentes quand on pleure; ainsi, faites que l'un paraisse entièrement désespéré, que l'autre montre plus de modération, qu'un autre se contente de pleurer et de verser des larmes, tandis qu'un autre fait

des cris ; que quelques-uns lèvent les yeux vers le ciel, ayant les bras pendans avec les mains jointes et les doigts entrelacés, et que d'autres, pleins d'appréhension, haussent les épaules jusqu'aux oreilles : c'est ainsi qu'il faut varier l'expression de la même passion, suivant les différens sujets que vous avez à traiter. Celui qui verse des larmes hausse les sourcils vers leur jointure, et les approche l'un de l'autre, et forme des rides sur les côtés et au milieu de la bouche élevés, et les sourcils droits et bien étendus.

CHAPITRE CCLVIII.

De la position des figures d'enfans et de vieillards.

La disposition des jambes dans les enfans et dans les vieillards, ne doit point marquer ordinairement des mouvemens prompts et des actions trop vives.

CHAPITRE CCLIX.

De la position des figures de femmes et de jeunes gens.

Il ne sied pas bien aux femmes et aux jeunes gens d'être dans des attitudes où les jambes soient écartées, parce que cette contenance paraît trop libre; mais au contraire les jambes serrées sont une marque de modestie.

CHAPITRE CCLX.

De ceux qui sautent.

La nature apprend d'elle-même, sans aucun raisonnement à ceux qui sautent, que quand ils veulent s'élever, il faut qu'ils haussent les bras et les épaules avec impétuosité; ces parties suivant cet effort, se meuvent ensemble avec une grande partie du corps pour le soulever et les porter en haut, jusqu'à ce que leur effort ait cessé : cet effort est accompagné d'une prompte extension du corps qui s'était tendu comme un ressort le long des reins, en se courbant par le moyen des jointures des cuisses, des genoux et des pieds; le corps en s'étendant

C
A
B

ainsi avec effort, décrit une ligne oblique; c'est-à-dire, inclinée en devant et tirant en haut; et ainsi le mouvement destiné à faire aller en avant, porte en avant le corps de celui qui saute, et le mouvement qui doit l'élever, hausse le corps et lui fait former comme un grand arc, qui est le mouvement qu'on fait en sautant.

CHAPITRE CCLXI.

De l'homme qui veut jeter quelque chose bien loin avec beaucoup d'impétuosité. (Pl. 19.)

L'HOMME qui veut lancer un dard, ou jeter une pierre, ou quelqu'autre chose avec violence, peut être représenté en deux manières, ou lorsqu'il se prépare à l'exécution de ce dessein, ou lorsqu'il l'a exécuté. Si vous le représentez lorsqu'il se prépare à cette action, observez ce qui suit : 1.° que la hanche A du côté du pied B, qui porte le corps, doit être à plomb avec la ligne centrale, ou le creux de l'estomac; 2.° que l'épaule C, du côté opposé, doit s'avancer en devant et passer au-dessus de ce pied qui porte le corps, pour former une ligne droite et perpendiculaire avec lui; c'est-à-dire, que si c'est le pied B qui porte,

l'épaule C sera perpendiculairement sur la pointe du même pied B.

CHAPITRE CCLXII.

Pourquoi celui qui veut tirer quelque chose de terre, en se retirant, ou l'y ficher, hausse la jambe opposée à la main qui agit, et la tient pliée.

Celui qui veut, en se retirant, ficher quelque pieu en terre ou l'arracher, hausse la jambe opposée au bras qui tire, et la plie par le genou ; ce qu'il fait pour prendre son contrepoids sur le pied qui porte à terre : car, sans ce pli, il ne pourrait agir, et s'il n'étendait la jambe, il ne pourrait se retirer.

CHAPITRE CCLXIII.

De l'équilibre des corps qui se tiennent en repos sans se mouvoir.

L'équilibre du corps des hommes se divise en deux : savoir, en simple et en composé ; l'équilibre simple est celui que l'homme fait lorsqu'il demeure debout sur ses pieds sans se remuer. Dans cette situation, si l'homme étend les

les bras, et les éloigne de leur milieu de quelque manière que ce soit, ou s'il se baisse étant sur ses pieds, le centre de sa pesanteur se trouve toujours perpendiculairement sur la ligne centrale du pied qui porte le corps; et s'il se soutient également sur ses deux pieds, pour lors l'estomac de l'homme aura son centre perpendiculaire sur le milieu de la ligne, qui mesure l'espace qui est entre les centres des pieds. Par l'équilibre composé on entend celui que fait un homme lorsqu'il a sur lui quelque fardeau, et qu'il le soutient par des mouvemens différens, comme on le voit dans la figure d'Hercule, qui étouffe Anthée (*Pl.* 20.), en le serrant avec les bras contre sa poitrine, après l'avoir élevé de terre; il faut lui donner en contrepoids autant de charge de ses propres membres derrière la ligne centrale de ses deux pieds, que la pesanteur d'Anthée lui en donne au devant de la même ligne centrale des pieds.

CHAPITRE CCLXIV.

De l'homme qui est debout sur ses pieds, et qui se soutient davantage sur l'un que sur l'autre.

QUAND après être demeuré long-temps en

pied, un homme s'est lassé la jambe sur laquelle il s'appuie, il renvoie une partie de sa pesanteur sur l'autre jambe ; mais cette sorte de position ne doit être pratiquée qu'aux figures des vieillards, ou à celles des petits enfans, ou bien en ceux qui doivent paraître fatigués, car cela témoigne une lassitude et une faiblesse de membres : c'est pourquoi il faut toujours qu'un jeune homme sain et robuste soit appuyé sur l'une des jambes, et s'il appuie quelque peu sur l'autre, il ne le fait que comme une disposition nécessaire à son mouvement, sans laquelle il est impossible de se mouvoir, parce que le mouvement ne vient que de l'inégalité.

CHAPITRE CCLXV.

De la position des figures.

Les figures qui sont dans une attitude stable et ferme, doivent avoir dans leurs membres quelque variété qui fasse un contraste ; c'est-à-dire, que si un des bras se porte en devant, il faut que l'autre demeure ferme ou se retire en arrière ; et si la figure est appuyée sur une jambe, que l'épaule qui porte sur cette jambe soit plus basse que l'autre épaule : cela s'observe par les personnes de jugement, qui ont tou-

jours soin de donner le contrepoids naturel à la figure qui est sur ses pieds, de peur qu'elle ne vienne à tomber, parce que, s'appuyant sur un des pieds, la jambe opposée qui est un peu pliée, ne soutient point le corps, et demeure comme morte et sans action ; de sorte qu'il faut nécessairement que le poids d'en haut qui se rencontre sur cette jambe, envoie le centre de sa pesanteur sur la jointure de l'autre jambe qui porte le corps.

CHAPITRE CCLXVI.

De l'équilibre de l'homme qui s'arrête sur ses pieds.

L'HOMME qui s'arrête sur ses pieds, ou il s'appuie également sur ses deux pieds, ou bien il en charge un plus que l'autre ; s'il s'appuie également sur ses deux pieds, il les charge du poids naturel de son corps et de quelqu'autre poids accidentel, ou bien il les charge seulement du seul poids naturel de son corps : s'il les charge du poids naturel et accidentel tout ensemble, alors les extrémités opposées de ses membres ne sont pas également éloignées de la jointure des pieds ; mais s'il les charge simplement de son poids naturel, pour lors ces

extrémités des membres opposés seront également éloignées de la jointure des pieds. Je ferai un Livre particulier de cette sorte d'équilibre.

CHAPITRE CCLXVII.

Du mouvement local plus ou moins vîte.

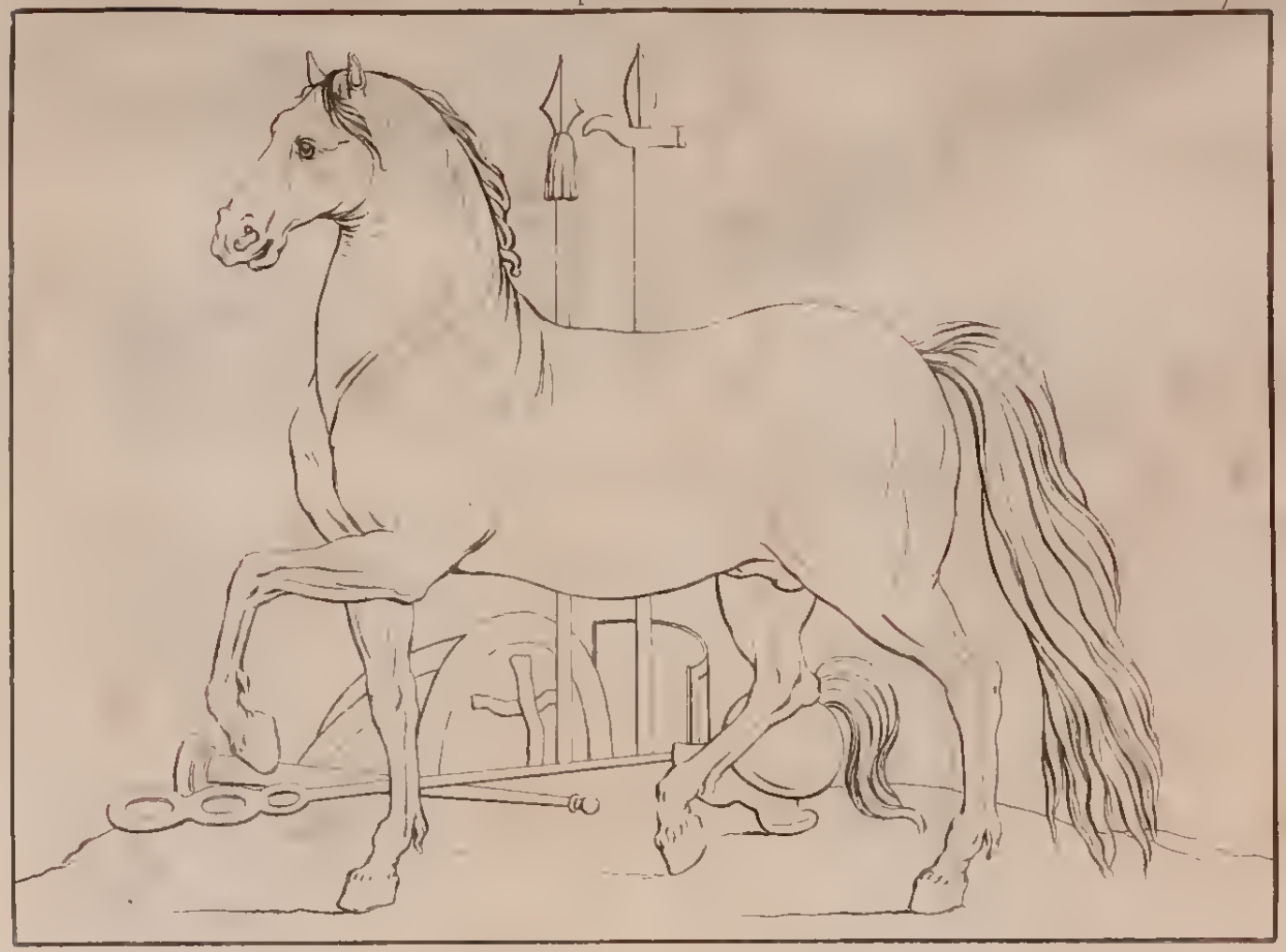
Le mouvement que fait l'homme ou quelqu'autre animal que ce soit qui va d'un lieu à un autre, sera d'autant plus ou moins vîte, que le centre de gravité sera plus loin ou plus près du centre du pied sur lequel il se soutient.

CHAPITRE CCLXVIII.

Des animaux à quatre pieds, et comment ils marchent. (Pl. 21.)

La partie la plus élevée du corps des animaux à quatre pieds, reçoit plus de changement dans ceux qui marchent que dans ceux qui demeurent arrêtés, et cette variété est encore plus ou moins grande, selon que ces animaux sont plus grands ou plus petits; cela vient de l'obliquité des jambes qui touchent à terre, lesquelles haussent la figure de l'animal quand

Pl. 21. Pa. 275.



elles se redressent, et qu'elles appuient perpendiculairement sur la terre.

CHAPITRE CCLXIX.

Du rapport et de la correspondance qui est entre une moitié de la grosseur du corps de l'homme et l'autre moitié.

JAMAIS la moitié de la grosseur et de la largeur de l'homme ne sera égale à l'autre, si les membres réciproques ne se remuent conjointement par des mouvemens égaux et semblables.

CHAPITRE CCLXX.

Comment il se trouve trois mouvemens dans les sauts que l'homme fait en haut.

QUAND l'homme s'élève en sautant, le mouvement de la tête est trois fois plus vîte que celui que fait le talon du pied qui s'élève avant que le bout du pied parte de terre, et deux fois plus vîte que celui des flancs : cela arrive, parce qu'en même temps il se forme trois angles qui s'ouvrent et s'étendent; le plus haut de ces angles est celui que fait le corps par devant aux hanches dans sa jointure avec les cuisses; le

second, celui de la jointure des cuisses avec les jambes par derrière, et le troisième, celui que forment les jambes pardevant avec l'os du pied.

CHAPITRE CCLXXI.

Qu'il est impossible de retenir tous les aspects et tous les changemens des membres qui sont en mouvement.

Il est impossible qu'aucune mémoire puisse conserver toutes les vues et les changemens de certains membres de quelque animal que ce soit. Je vais le démontrer (*pl.* 37, *fig.* 5) par l'exemple d'une main qui est en mouvement, et parce que toute quantité continue est divisible à l'infini, le mouvement que fait l'œil qui regarde la main, et se meut de A en B, peut être aussi divisé en une infinité de parties : or, la main qui fait ce mouvement change à tous momens de situation et d'aspect, et on peut distinguer autant d'aspects différens dans la main, que de parties dans le mouvement : donc il y a dans la main des aspects à l'infini ; ce qu'il est impossible qu'aucune imagination puisse retenir. La même chose arrivera, si la main au lieu de baisser d'A en B, s'élève de B en A.

CHAPITRE CCLXXII.

De la bonne pratique qu'un peintre doit tâcher d'acquérir.

Si vous voulez acquérir une grande pratique, je vous avertis que si les études que vous ferez pour y parvenir ne sont fondées sur la connaissance du naturel, vos ouvrages vous feront peu d'honneur, et ne vous apporteront point de profit; mais si vous suivez la route que je vous ai marquée, vous ferez quantité de beaux ouvrages qui vous gagneront l'estime des hommes, et beaucoup de bien.

CHAPITRE CCLXXIII.

Du jugement qu'un Peintre fait de ses ouvrages et de ceux des autres.

Quand les connaissances d'un Peintre ne vont pas au delà de son ouvrage, c'est un mauvais signe pour le Peintre; et quand l'ouvrage surpasse les cónnaissances et les lumières de l'ouvrier, comme il arrive à ceux qui s'étonnent d'avoir si bien réussi dans l'exécution de leur dessin, c'est encore pis; mais lorsque les lumiè-

res d'un Peintre vont au delà de son ouvrage, et qu'il n'est pas content de lui-même, c'est une très-bonne marque, et un jeune Peintre qui a ce rare talent d'esprit, deviendra sans doute un excellent ouvrier : il est vrai qu'il fera peu d'ouvrages, mais ils seront excellens, ils donneront de l'admiration, et, comme on dit, ils attireront.

CHAPITRE CCLXXIV.

Comment un Peintre doit examiner lui-même son propre ouvrage, et en porter son jugement.

Il est certain qu'on remarque mieux les fautes d'autrui que les siennes propres; c'est pourquoi un peintre doit commencer par se rendre habile dans la perspective, puis acquérir une connaissance parfaite des mesures du corps humain : il doit être encore bon architecte, pour le moins en ce qui concerne la régularité extérieure d'un édifice et de toutes ses parties. Pour ce qui est des choses dont il n'a pas la pratique, il ne faut point qu'il néglige d'aller voir et dessiner d'après le naturel, et qu'il ait soin, en travaillant, d'avoir toujours auprès de lui un miroir plat, et de considérer souvent son

ouvrage dans ce miroir, qui le lui représentera tout à rebours, comme s'il était de la main d'un autre maître; par ce moyen, il pourra bien mieux remarquer ses fautes : encore il sera fort utile de quitter souvent son travail, et de s'aller divertir un peu, parce qu'au retour il aura l'esprit plus libre; au contraire, une application trop grande et trop assidue, appesantit l'esprit, et lui fait faire de grosses fautes.

CHAPITRE CCLXXV.

De l'usage qu'on doit faire d'un miroir en peignant.

Quand vous voulez voir si votre tableau, pris tout ensemble, ressemble aux choses que vous avez imitées d'après le naturel, prenez un miroir et présentez-le à l'objet que vous avez imité, puis comparez à votre peinture l'image qui paraît dans le miroir, considérez-les attentivement, et comparez-les ensemble; vous voyez sur un miroir plat des représentations qui paraissent avoir du relief : la peinture fait la même chose; la peinture n'est qu'une simple superficie, et le miroir de même; le miroir et la peinture font la même représentation des choses environnées d'ombres et de lumières, et l'une et l'autre paraissent

fort éloignées au delà de leur superficie, du miroir et de la toile; et puisque vous reconnaissez que le miroir, par le moyen des traits et des ombres, vous fait paraître les choses comme si elles avaient du relief, il est certain que si vous savez employer, selon les règles de l'art, les couleurs dont les lumières et les ombres ont plus de force que celles d'un miroir, votre peinture paraîtra aussi une chose naturelle représentée dans un grand miroir, votre maître (qui est ce miroir) vous montrera le clair et l'obscur de quelqu'objet que ce soit, et parmi vos couleurs, il y en a de plus claires que les parties les plus éclairées de votre modèle, et pareillement il y en a d'autres plus obscures que les ombres les plus fortes du même modèle : enfin, parce que les deux yeux voient davantage de l'objet, et l'environnent lorsqu'il est moindre que la distance d'un œil à l'autre, vous ferez vos peintures semblables aux représentations de ce miroir, lorsqu'on le regarde avec un œil seulement.

CHAPITRE CCLXXVI.

Quelle peinture est la plus parfaite.

La plus excellente manière de peindre est

celle qui imite mieux, et qui rend le tableau plus semblable à l'objet naturel qu'on représente : cette comparaison du tableau avec les objets naturels, fait souvent honte à certains Peintres qui semblent vouloir réformer les ouvrages de la nature, comme font ceux qui représentent un enfant d'un an, dont la tête n'est qu'un cinquième de sa hauteur, et eux ils la font d'une huitième partie; et la largeur des épaules, qui est égale à la longueur de la tête, ils la font deux fois plus grande, réduisant ainsi la proportion d'un petit enfant d'un an à celle d'un homme qui en a trente. Ces ignorans ont tant de fois pratiqué et vu pratiquer ces fautes, qu'ils se sont fait une habitude de les faire eux-mêmes, et cette habitude s'est tellement fortifiée, qu'ils se persuadent que la nature, ou ceux qui l'imitent, se trompent en suivant un autre chemin.

CHAPITRE CCLXXVII.

Quel doit être le premier objet de la principale intention d'un Peintre.

La première intention du Peintre est de faire que sur la superficie plate de son tableau, il paraisse un corps relevé et détaché de son fond; et celui qui, en ce point, surpasse les autres,

mérite d'être estimé plus habile qu'eux dans sa profession. Or, cette perfection de l'art vient de la dispensation juste et naturelle des lumières et des ombres, ce qu'on appelle le clair-obscur, de sorte que si un Peintre épargne les ombres où elles sont nécessaires, il se fait tort à lui-même, et rend son ouvrage méprisable aux connaisseurs, pour s'acquérir une fausse estime du vulgaire et des ignorans, qui ne considèrent dans un tableau que l'éclat et le fard du coloris, sans prendre garde au relief.

CHAPITRE CCLXXVIII.

Quel est le plus important dans la peinture, de savoir donner des ombres à propos, ou de savoir dessiner correctement.

Dans la peinture, il est bien plus difficile de donner les ombres à une figure, et il faut pour cela bien plus d'étude et de réflexions que pour en dessiner les contours. La preuve de ce que je dis est claire, car on peut dessiner toutes sortes de traits au travers d'un verre plat placé entre l'œil et la chose qu'on veut imiter; mais cette invention est inutile à l'égard des ombres à cause de leur diminution et de l'insensibilité de leurs termes, qui, le plus souvent, son

mêlés entre eux, comme je l'ai démontré dans mon livre *des Ombres et des Lumières.*

CHAPITRE CCLXXIX.

Comme on doit donner le jour aux figures.

Le jour doit être donné d'une manière convenable au lieu naturel où vous feignez qu'est votre figure, c'est-à-dire, que si le soleil l'éclaire, il lui faut donner des ombres fortes et des lumières très-étendues, et que l'ombre de tous les corps d'alentour soit marquée sur le terrain; mais si la figure est dans un air sombre, mettez peu de différence entre la partie qui est éclairée et celle qui est dans l'ombre, et qu'il n'y ait aucune ombre aux pieds de la figure. Si la figure est dans un logis, les lumières et les ombres seront fort tranchées, et la projection de son ombre sera marquée sur le plan; mais si vous feignez que la fenêtre ait un châssis, et que les murailles soient blanches, il faudra mettre peu de différence entre les ombres et les lumières, et si elle prend sa lumière du feu, faites les lumières rougeâtres et vives, et les ombres fort obscures, et la projection des ombres contre les murs et sur le pavé fort terminée, et que les ombres croissent à propor-

tion qu'elles s'éloignent du corps. Et si un côté de la figure était éclairé de l'air et l'autre côté du feu, faites le côté de l'air plus clair, et celui du feu tirant sur le rouge presque de couleur de feu : faites, en général, que les figures que vous peignez soient éclairées d'un grand jour qui vienne d'en haut, principalement lorsque vous ferez quelque portrait; parce que les personnes que vous voyez dans les rues reçoivent toutes leur jour d'en haut; et sachez qu'il n'y a point d'homme dont vous connaissiez si bien les traits et le visage, que vous n'eussiez peine à le reconnaître si on lui donnait la lumière par dessous.

CHAPITRE CCLXXX.

En quel lieu doit être placé celui qui regarde une Peinture.

Supposons (*pl.* 38, *fig.* 3) que A et B soient le tableau, et que D soit le côté d'où lui vient le jour : je dis que celui qui se mettra entre C et E verra très-mal le tableau, principalement s'il est peint à l'huile, ou qu'on lui ait donné une couche de vernis, parce qu'il sera lustré, et aura presque l'effet d'un miroir, c'est pourquoi plus on sera près du rayon C,

moins on le verra ; parce que c'est là que portent les reflets du jour qui est envoyé de la fenêtre sur le tableau ; mais entre E et D, on pourra voir commodément le tableau, et on le verra mieux à mesure qu'on approchera plus près du point D, parce que ce lieu est moins sujet à la reverbération des rayons réfléchis.

CHAPITRE CCLXXXI.

A quelle hauteur on doit mettre le point de vue.

Le point de vue doit être mis au niveau de l'œil d'un homme de taille ordinaire, sur la ligne qui fait confiner le plan avec l'horizon ; la hauteur de cette ligne doit être égale à celle de l'extrémité du plan joignant l'horizon, sans néanmoins y comprendre les montagnes, que le Peintre fera aussi hautes que le demande son sujet, ou qu'il le jugera à propos.

CHAPITRE CCLXXXII.

Qu'il est contre la raison de faire les petites figures trop finies.

Les choses ne paraissent plus petites qu'elles le sont en effet, que parce qu'elles sont éloignées

de l'œil, et qu'il y a entre elles et l'œil beaucoup d'air qui affaiblit la lumière, et, par une suite naturelle, empêche qu'on ne distingue exactement les petites parties qu'elles ont. Il faut donc qu'un Peintre ne touche que légèrement ces figures, comme s'il voulait seulement en esquisser l'idée; s'il fait autrement, ce sera contre l'exemple de la Nature, qui doit être son guide : car, comme je viens de dire, une chose ne paraît petite qu'à cause de la grande distance qui est entre l'œil et elle; la grande distance suppose beaucoup d'air entre deux, et la grande quantité d'air cause une grande diminution de lumière, qui ôte à l'œil le moyen de distinguer les plus petites parties de son objet.

CHAPITRE CCLXXXIII.

Quel champ un Peintre doit donner à ses figures.

Puisque nous voyons par expérience que tous les corps sont entourés d'ombres et de lumières, je conseille au Peintre de faire ensorte que la partie éclairée de sa figure se rencontre sur un fond obscur, et que la partie qui est dans l'ombre soit sur un champ clair : l'observation de cette

cette règle contribuera fort au relief de ses figures.

CHAPITRE CCLXXXIV.

Des ombres et des jours, et en particulier des ombres des carnations.

Pour distribuer les jours et les ombres avec jugement, considérez bien en quel endroit la lumière est plus claire et plus éclatante, et en quel endroit l'ombre est plus forte et plus obscure. Pour ce qui est des carnations des jeunes gens, je vous avertis surtout de ne leur point donner d'ombres qui soient tranchées, parce que leur chair, qui n'est point ferme et dure, mais molle et tendre, a quelque chose de transparent, ce qu'on reconnaît en regardant sa main, après l'avoir mise entre le soleil et l'œil; car elle paraît rougeâtre, avec une certaine transparence lumineuse; et si voulez savoir quelle sorte d'ombre convient à la carnation que vous peignez, faites-en l'étude et l'expérience sur l'ombre même de votre doigt; et selon que vous la voudrez plus claire ou plus obscure, tenez le doigt plus près ou plus loin de votre tableau, et l'imitez.

CHAPITRE CCLXXXV.

De la représentation d'un lieu champêtre.

Les arbres et toutes les herbes qui sont plus chargées de petites branches, doivent avoir moins de tendresse en leurs ombres, et les autres dont les feuilles seront plus grandes et plus larges, causeront de plus grandes ombres.

CHAPITRE CCLXXXVI.

Comment on doit composer un animal feint et chimérique.

Vous savez qu'on ne peut représenter un animal s'il n'a des membres, et il faut que chacun de ses membres ressemble en quelque chose à ceux d'un véritable animal; si vous voulez donc faire qu'un animal feint paraisse être un animal véritable et naturel, par exemple, un serpent, prenez pour la tête celle d'un mâtin, ou de quelqu'autre chien, et donnez-lui les yeux d'un chat, les oreilles d'un porc-épic, le museau d'un lévrier, les sourcils d'un lion, les côtés des tempes de quelque vieux coq, et le cou d'une tortue d'eau.

CHAPITRE CCLXXXVII.

Ce qu'il faut faire pour que les visages aient du relief et de la grâce.

Dans les rues qui sont tournées au couchant, le soleil étant à son midi, et les murailles des maisons élevées à telle hauteur, que celles qui sont tournées au soleil ne réfléchissent point la lumière sur les parties des corps, lesquelles sont dans l'ombre, si l'air n'est point trop éclairé; on trouve la disposition la plus avantageuse pour donner du relief et de la grâce aux figures : car on verra les deux côtés des visages participer à l'ombre des murs qui leur sont opposés; et ainsi les carnes du nez et toute la face tournée à l'occident, seront éclairés, et l'œil qu'on suppose au bout de la rue placé au milieu, verra ce visage bien éclairé dans toutes les parties qu'il a devant lui, et les côtés vers les murs couverts d'ombres; et ce qui donnera de la grâce, c'est que ces ombres ne sont point tranchées d'une manière dure et sèche, mais noyées insensiblement. La raison de ceci est que la lumière répandue partout dans l'air, vient frapper le pavé de la rue, d'où étant réfléchie vers les parties de la

tête qui sont dans l'ombre, elle les teint légèrement de quelque lumière, et la grande lumière qui est répandue sur le bord des toits et au bout de la rue, éclaire presque jusqu'à la naissance des ombres qui sont sous la face, et elle diminue les ombres par degrés, et augmente peu à peu la clarté, jusqu'à ce qu'elle soit arrivée sur le menton avec une ombre insensible de tous côtés. Par exemple (*pl.* 38, *fig.* 4), si cette lumière était A E, elle voit la ligne F E de la lumière qui éclaire jusque sous le nez, et la ligne C F éclaire seulement jusque sous la lèvre, et la ligne A H s'étend sous le menton, et en ce lieu-là le nez est fort éclairé, parce qu'il est vu de toute la lumière A B C D E (1).

CHAPITRE CCLXXXVIII.

Ce qu'il faut faire pour détacher et faire sortir les figures hors de leur champ.

Vous devez placer votre figure dans un clair si elle est obscure, et si elle est claire, mettez-la

(1) Nous ne savons pas quel est le motif qui a pu déterminer les auteurs de l'édition originale à placer ici une figure qui est superflue; nous avons cru devoir la supprimer, parce qu'elle n'est d'aucune utilité pour l'instruction que donne ce chapitre.

dans un champ obscur ; et si elle est claire et obscure, faites rencontrer la partie obscure sur un champ clair, et la partie claire sur un champ obscur. (*Voyez la fig.* 3, *pl.* 37.)

CHAPITRE CCLXXXIX.

De la différence des lumières selon leurs diverses positions.

Une petite lumière fait de grandes ombres, et terminées sur les corps du côté qu'ils ne sont pas éclairés; au contraire, les grandes lumières font sur les mêmes corps du côté qu'ils ne sont pas éclairés, des ombres petites et confuses dans leurs termes. Quand une petite lumière, mais forte, sera enfermée et comprise dans une plus grande et moins forte, comme le soleil dans l'air, la plus faible ne tiendra lieu que d'une ombre sur les corps qui en seront éclairés.

CHAPITRE CCXC.

Qu'il faut garder les proportions jusque dans les moindres parties d'un tableau.

C'est une faute ridicule, et dans laquelle

cependant plusieurs Peintres ont coutume de tomber, de donner avec si peu de jugement les proportions aux parties de leurs tableaux; qu'un bâtiment, par exemple, ou une ville a des parties si basses, qu'elles n'arrivent pas seulement à la hauteur du genou d'un homme, quoique selon la disposition du plan, elles soient plus près de l'œil de celui qui regarde le tableau, qu'elles ne le sont de celui qui paraît vouloir y entrer. Nous avons vu quelquefois, dans des tableaux, des portiques peints tous chargés de figures d'hommes, et les colonnes qui soutenaient ces portiques, étaient empoignées par un de ces hommes, qui s'appuyait dessus comme sur un bâton : il se fait beaucoup d'autres fautes semblables, qu'il faut éviter avec soin.

CHAPITRE CCXCI.

Des termes ou des extrémités des corps, qu'on appelle profilures ou contours.

Les contours des corps sont si peu sensibles à l'œil, que pour la moindre distance qu'il y a entre l'œil et son objet, il ne saurait discerner le visage de son ami ou de son parent, qu'il ne reconnaît guère qu'à leur habit et à leur

contenance : de sorte que, par la connaissance du Tout, il vient à celle de la partie.

CHAPITRE CCXCII.

Effet de l'éloignement des objets par rapport au dessin.

Les premières choses qui disparaissent en s'éloignant dans les corps qui sont dans l'ombre, et même dans ceux qui sont éclairés, ce sont les contours; et après, en un peu plus de distance, on cesse de voir les termes qui divisent les parties des corps contigus, quand ces corps sont dans l'ombre : ensuite la grosseur des jambes par le pied, puis les moindres parties se perdent peu à peu, tellement qu'à la fin, par un grand éloignement, l'objet ne paraît plus que comme une masse confuse, où l'on ne distingue point de parties.

CHAPITRE CCXCIII.

Effet de l'éloignement des objets par rapport au coloris.

La première chose que l'éloignement fait disparaître dans les couleurs, c'est le lustre,

qui est leur plus subtile partie, et comme l'éclat dans les lumières; la seconde chose qui disparaît, ou plutôt qui diminue et qui s'affaiblit en s'éloignant davantage, est la lumière, parce qu'elle est moindre en quantité que n'est l'ombre; la troisième sont les ombres principales, et enfin dans un grand éloignement il ne reste plus qu'une obscurité médiocre, mais générale et confuse.

CHAPITRE CCXCIV.

De la nature des contours des corps sur les autres corps. (Pl. 23.)

Quand les corps dont la superficie est convexe, vont terminer sur d'autres corps de même couleur, le terme ou le contour du corps convexe paraîtra plus obscur que le corps qui lui sert de champ, et qui confine avec le corps convexe. A l'égard des superficies plates, leur terme paraîtra fort obscur sur un fond blanc; et sur un fond obscur, il paraîtra plus clair qu'en aucune autre de ses parties, quoique la lumière qui éclaire les autres parties ait partout la même force.

Pl. 23. Chapitre CCXCIV. Pa. 298.

Pl. 24. Chapitre CCXCV. Pa. 298.

CHAPITRE CCXCV.

Des figures qui marchent contre le vent. (Pl. 24.)

Un homme qui marche contre le vent, quand il est violent, ne garde pas la ligne qui passe par le centre de sa pesanteur avec l'équilibre parfait qui se fait par la distribution égale du poids du corps autour du pied qui le soutient.

CHAPITRE CCXCVI.

De la fenêtre par où vient le jour sur la figure.

Il faut que la fenêtre d'un Peintre, au jour de laquelle il peint, ait des châssis de papier huilé, sans menaux et sans traverses de bois au châssis; ils ne feraient qu'ôter une partie du jour, et faire des ombres qui nuiraient à l'exécution de l'ouvrage.

CHAPITRE CCXCVII.

Pourquoi après avoir mesuré un visage et l'avoir peint de la grandeur même de sa mesure, il paraît plus grand que le naturel. (Pl. 38, fig. 2.)

A B est la largeur de l'espace où est la tête, laquelle est mise à la distance marquée C F, où sont les joues, et il faudrait qu'elle demeurât en arrière de toute la longueur A C, et pour lors les tempes seraient portées à la distance O R des lignes A F B F, de sorte qu'elles seraient plus étroites que le naturel, de la différence C O et R D, d'où il s'ensuit que les deux lignes C F et D F pour être plus courtes, doivent aller rencontrer le plan, sur lequel toute la hauteur est dessinée, qui sont les lignes A F et B F où est la véritable grandeur; de sorte que, comme j'ai dit, il s'y trouve de différence, les lignes C O et R D.

CHAPITRE CCXCVIII.

Si la superficie de tout corps opaque participe à la couleur de son objet.

Vous devez savoir que si on met un objet blanc entre deux murailles, dont l'une soit blanche et l'autre noire, il se trouvera entre la partie de cet objet qui est dans l'ombre et celle qui est éclairée, une proportion pareille à celle qui est entre les murailles; et si l'objet est de couleur d'azur, il aura le même effet : c'est pourquoi si vous avez à le peindre, vous ferez ce qui suit. Pour donner les ombres à l'objet qui est de couleur d'azur, prenez du noir semblable au noir ou à l'ombre de la muraille que vous supposez devoir réfléchir sur l'objet que vous vous voulez peindre; et pour agir par des principes sûrs, observez ce que je vais marquer. Lorsque vous peignez une muraille, de quelque couleur que ce soit, prenez une petite cuillier qui soit plus ou moins grande, selon que sera l'ouvrage que vous devez peindre, et qu'elle ait les bords d'égale hauteur, afin que vous mesuriez plus justement la quantité des couleurs que vous emploierez au mélange de vos teintes : par exemple, si vous avez donné aux premières

ombres de la muraille trois degrés d'obscurité et un de clarté, c'est-à-dire, trois cuillerées pleines, et que ces trois cuillerées fussent d'un noir simple, avec une cuillerée de blanc, vous aurez sans doute fait un mélange d'une qualité certaine et précise. Après avoir donc fait une muraille blanche et une obscure, si vous avez à placer entre elles un objet de couleur d'azur, auquel vous voulez donner de la vraie teinte d'ombre et de clair qui convient à cet azur, mettez d'un côté la couleur d'azur que vous voulez qui reste sans ombre, et placez le noir auprès, puis prenez trois cuillerées de noir, et les mêlez avec une cuillerée d'azur clair, et leur donnez l'ombre la plus forte : cela fait, voyez si la forme de l'objet est ronde, ou en croissant, ou carrée, ou autrement; et si elle est ronde, tirez des lignes des extrémités des murailles obscures au centre de cet objet rond, et mettez les ombres les plus fortes entre des angles égaux, au lieu où ces lignes se coupent sur la superficie de cet objet, puis éclaircissez peu à peu les ombres, en vous éloignant du point où elles sont fortes, par exemple (*pl.* 38, *fig.* 5), en N O, et diminuez autant de l'ombre que cet endroit participe à la lumière de la muraille supérieure A D, et vous mêlerez cette couleur dans la première ombre de A B avec les mêmes proportions.

Nous avons déjà dit qu'il était difficile d'établir des règles pour mesurer les couleurs matérielles selon leur juste proportion. (*Voyez la réflexion du chap.* CXXI) Aussi rien de plus obscur que ce chapitre, que l'on peut résumer en disant qu'on ne peut apprendre le mélange des couleurs que par la pratique même, et que c'est l'affaire du praticien de mesurer les doses convenables pour arriver à produire les teintes justes que les circonstances requièrent.

Les principes généraux pour le mélange des couleurs se trouvent dans la loi naturelle que présente la réfraction d'un prisme. Le spectre newtonien donne les sept couleurs ci-après : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. Le vert est un mélange du jaune et du bleu ; le violet, un mélange du rouge et du bleu, l'orangé ou la couleur aurore, un mélange du rouge et du jaune. Les degrés de lumière ou d'ombre qu'on obtient ensuite par le mélange des couleurs simples, ne sont que l'effet de l'art. Ce principe posé doit servir de base pour découvrir la nuance que doit produire le mélange de deux couleurs simples matérielles.

CHAPITRE CCXCIX.

Du mouvement des animaux et de leur course.

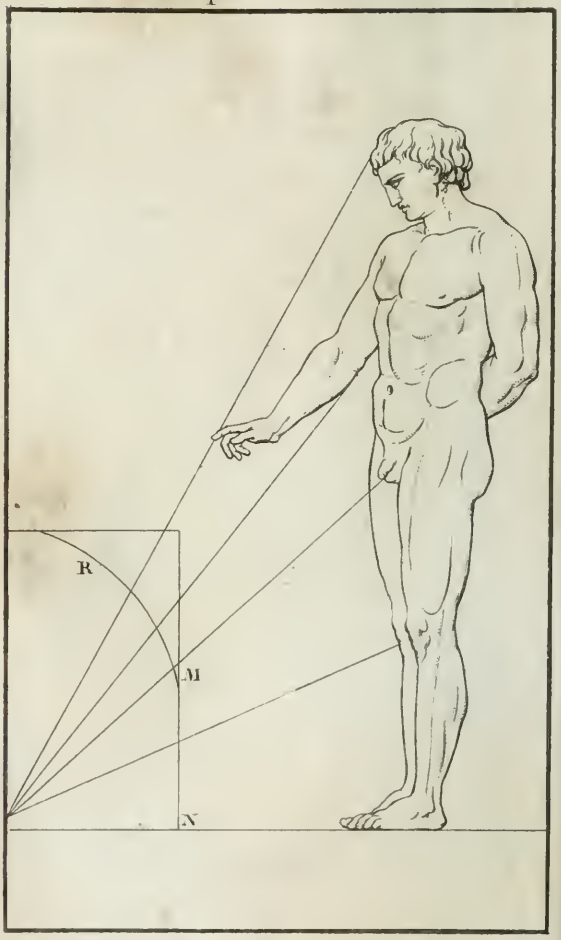
La figure qui paraîtra courir plus vîte, sera celle qui tombera davantage sur le devant. Le corps qui se meut soi-même, aura d'autant plus de vîtesse, que le centre de sa pesanteur sera

éloigné du centre de la partie qui le soutient : ceci regarde principalement le mouvement des oiseaux, lesquels sans aucun battement d'ailes, ou sans être aidés du vent, se remuent d'eux-mêmes ; et cela arrive quand le centre de leur pesanteur est hors du centre de leur soutien, c'est-à-dire, hors du milieu de l'étendue de leurs ailes ; parce que si le milieu des deux ailes est plus en arrière que le milieu ou le centre de la pesanteur de tout l'oiseau, alors cet oiseau portera son mouvement en haut et en bas, mais d'autant plus ou moins en haut qu'en bas, que le centre de sa pesanteur sera plus loin ou plus près du milieu des ailes, c'est-à-dire, que le centre de la pesanteur étant éloigné du milieu des ailes, il fait que la descente de l'oiseau est fort oblique ; et si ce centre est près des ailes, la descente de l'oiseau aura peu d'obliquité.

CHAPITRE CCC.

Faire qu'une figure paraisse avoir quarante brasses de haut dans un espace de vingt brasses, et qu'elle ait ses membres proportionnés, et se tienne droite.

En ceci, et en toute autre rencontre, un Peintre ne se doit point mettre en peine sur


R
M
N

quelle sorte de superficie il travaille, principalement si son ouvrage doit être vu d'une fenêtre particulière, ou de quelqu'autre endroit déterminé; parce que l'œil ne doit point avoir égard à l'égalité ou à la courbure de la muraille, mais seulement à ce qui doit être représenté au delà de cette muraille, en divers lieux du paysage feint; néanmoins une superficie courbe régulière (*pl.* 39, *fig.* 3), telle que F R G, est plus commode, parce qu'elle n'a point d'angles.

On ne peut se permettre aucune dissertation sur ce chapitre (quoique cependant il y est matière), sans entrer dans beaucoup de détails sur la perspective; c'est pourquoi nous renvoyons au *Traité de la Perspective* pour bien l'entendre.

CHAPITRE CCCI.

Dessiner sur un mur de douze brasses une figure qui paraisse avoir vingt-quatre brasses de hauteur.

Si vous voulez peindre une figure ou quelque autre chose qui paraisse avoir vingt-quatre brasses de hauteur, faites-le ainsi. (*Pl.* 25.) Dessinez premièrement la muraille M N, avec la moitié de la figure que vous voulez faire, puis vous acheverez dans la voûte M R l'autre

moitié de cette même figure que vous avez commencée ; mais auparavant tracez en quelque endroit une muraille de la même forme qu'est le mur avec la voûte où vous devez peindre votre figure, puis, derrière cette muraille feinte, dessinez votre figure en profil de telle grandeur qu'il vous plaira, conduisez toutes vos lignes au point F, et représentez-les sur le mur véritable comme elles sont, et comme elles se coupent sur le mur feint M N, que vous avez dessiné ; ainsi vous trouverez toutes les hauteurs et les saillies de la figure, et les largeurs ou grosseurs qui se trouvent dans le mur feint M N, que vous copierez sur le mur véritable, parce que, par la retraite ou fuite du mur, la figure diminue d'elle-même. Vous donnerez à la partie de la figure qui doit entrer dans le courbe de la voûte, la même diminution que si elle était droite : pour le faire sûrement, vous tracerez cette diminution sur quelque plan bien uni pour y mettre la figure que vous tirerez du mur N R, avec ses véritables grosseurs, que vous raccourcirez sur un mur de relief. Cette méthode est très-bonne et très-sûre.

CHAPITRE

CHAPITRE CCCII.

Avertissement touchant les lumières et les ombres.

PRENEZ garde qu'où les ombres finissent il paraît toujours une demi-ombre, c'est-à-dire, un mélange de lumière et d'ombre; et que l'ombre dérivée s'unit d'autant mieux avec la lumière, que cette ombre est plus éloignée du corps qui est dans l'ombre; mais la couleur de cette ombre ne sera jamais simple. Je l'ai prouvé ailleurs, par ce principe, que la superficie de tout corps participe à la couleur de son objet, quand même ce serait la superficie d'un corps transparent, comme l'air, l'eau, et d'autres semblables; parce que l'air reçoit sa lumière du soleil, et que les ténèbres ne sont autre chose que la privation de la lumière du soleil. Et parce que l'air n'a de lui-même aucune couleur, non plus que l'eau et tous les corps parfaitement transparens, comme il est répandu partout, et qu'il environne tous les objets visibles, il prend autant de teintes différentes qu'il y a de couleurs entre les objets et l'œil qui les voit. Mais les vapeurs qui se mêlent avec l'air dans sa basse région près de la terre le rendent

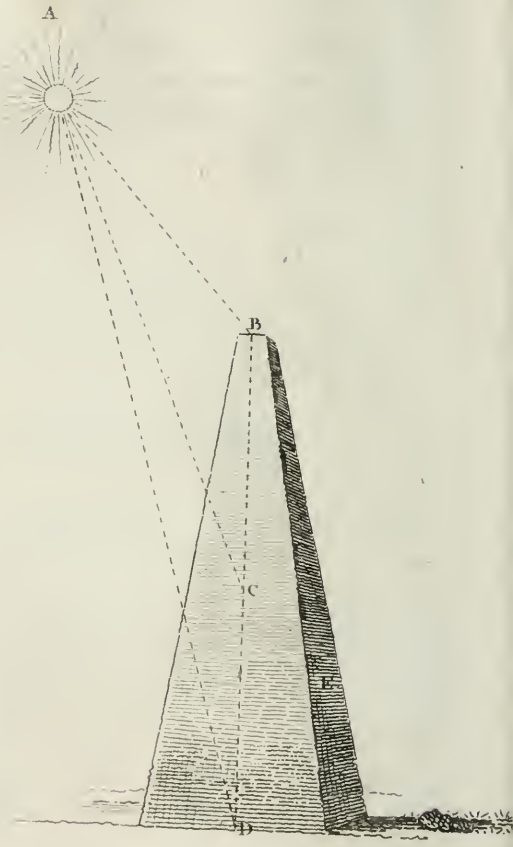
épais, et font que les rayons du soleil venant à battre dessus, lui impriment leur lumière, qui, ne pouvant passer librement au travers d'un air épais, est réfléchie de tous côtés : au contraire, l'air qui est au-dessus de la basse région paraît de couleur d'azur ; parce que l'ombre du ciel qui n'est pas un corps lumineux, et quelques parties de lumière que l'air, quelque subtil qu'il soit, retiennent, forment cette couleur, qui est la couleur naturelle de l'air ; delà vient qu'il a plus ou moins d'obscurité, selon qu'il est plus ou moins épais et mêlé de vapeurs.

CHAPITRE CCCIII.

Comment il faut répandre sur les corps la lumière universelle de l'air.

Dans les compositions où il entre plusieurs figures d'hommes ou d'animaux, faites que les parties du corps soient plus obscures, à proportion qu'elles sont plus basses ou qu'elles sont plus enfoncées dans le milieu d'un groupe, quoique d'elles-mêmes elles soient de même couleur que les autres parties plus hautes ou moins enfoncées dans les groupes. Cela est nécessaire, parce que le ciel qui est la source de la lumière de tous les corps, éclairant sur les

Observation du Chap. CCCIII.



lieux bas et sur les espaces resserrés entre ces figures d'animaux, la portion d'arc de son hémisphère dont il les voit, est d'une moindre étendue que celle dont il éclaire les parties supérieures et plus élevées des mêmes espaces : ce qui se prouve par la *fig.* 6, *pl.* 38, où A B C D représentent l'arc du ciel, qui donne le jour universel à tous les corps inférieurs ; M N sont les corps qui bornent l'espace S T R H contenu entre eux; on voit manifestement dans cet espace que le lieu F, lequel étant éclairé de la portion C D, est éclairé d'une plus petite portion de l'arc du ciel, que n'est le lieu E, lequel est vu de toute la portion d'arc A B, laquelle est plus grande que l'arc D C, si bien qu'il sera plus éclairé en E qu'en F.....

Les objets ne se détachent les uns des autres, et les corps ne s'arrondissent que par l'effet de l'incidence et la non-incidence de la lumière qui produisent sur tous les corps les parties éclairées, celles qui le sont moins et l'abstraction de la lumière qu'on appelle *ombre*.

Les parties qui s'approchent du centre de lumière, la recevant par des rayons plus courts, sont plus éclairées ; celles qui s'éloignent davantage du centre de lumière, la recevant par des rayons plus alongés, sont plus éteintes ; et enfin, celles qui en sont totalement privées sont dans l'obscurité.

(*Pl.* 42.) Supposez un corps éclairant A, la lumière la plus vive est au point B, parce que ce point

est plus près du centre de lumière A. Le point C recevant la lumière par un rayon plus alongé, produit une lumière plus faible; ainsi le point D étant encore plus éloigné du centre de lumière que le point C, est aussi plus éteint. Le point E est dans l'obscurité, parce que les rayons qui partent du centre de lumière A ne peuvent le rencontrer (1).

CHAPITRE CCCIV.

De la convenance du fond des tableaux avec les figures peintes dessus, et premièrement des superficies plates, d'une couleur uniforme.

Les fonds de toute superficie plate, dont les couleurs et les lumières sont uniformse, ne paraissent point détachés d'avec leur superficie, étant de même couleur et ayant la même lumière; donc, tout au contraire, ils paraîtront détachés, s'ils sont différens en couleur et en lumière.

CHAPITRE CCCV.

De la différence qu'il y a par rapport à la peinture entre une superficie et un corps solide.

Les corps réguliers sont de deux sortes; les

(1) Extrait de la Science des Ombres.

uns ont une superficie curviligne, ovale, ou sphérique; les autres ont plusieurs côtés ou plusieurs faces qui sont autant de superficies plates séparées par des angles, et ces corps-ci sont réguliers ou irréguliers. Les corps sphériques ou de forme ovale, paraîtront toujours de relief et détachés de leur fond, quoique le corps soit de la couleur de son fond : la même chose arrivera aux corps qui ont plusieurs côtés; cela vient de ce qu'ils sont naturellement disposés à produire des ombres, lesquelles occupent toujours un de leurs côtés; ce qui ne peut arriver à une simple superficie plate.

CHAPITRE CCCVI.

En peinture, la première chose qui commence à disparaître, est la partie du corps laquelle a le moins de densité.

Entre les parties du corps qui s'éloignent de l'œil, celle qui est la plus petite disparaît la première, d'où il s'ensuit que la partie la plus grande sera aussi la dernière à disparaître; c'est pourquoi il ne faut point qu'un Peintre termine beaucoup les petits membres des choses qui sont fort éloignées, mais qu'il se comporte, en ces occasions, suivant les ré-

gles que j'ai données. Combien voit-on de Peintres, lesquels en peignant des villes et d'autres choses éloignées de l'œil, font des dessins d'édifices aussi finis que si ces objets étaient vus de fort près, ce qui est contre l'expérience; car il n'y a point de vue assez forte et assez pénétrante pour discerner dans un grand éloignement les termes et les dernières extrémités des corps; c'est la raison pourquoi un Peintre ne doit toucher que légèrement les contours des corps fort éloignés de la vue, sans autre chose que les termes ou finimens de leurs propres superficies, sans les faire durs ni tranchés : il doit aussi prendre garde, en voulant peindre une distance fort éloignée, de n'y pas employer un azur si vif, que par un effet tout contraire, les objets paraissent peu éloignés et la distance fort petite : il faut encore observer dans la représentation des bâtimens d'une ville dans un lointain, de n'y faire point paraître les angles, parce qu'il est impossible de les voir de loin.

CHAPITRE CCCVII.

D'où vient qu'une même campagne paraît quelquefois plus grande ou plus petite qu'elle n'est en effet.

Les campagnes paraissent quelquefois plus grandes ou plus petites qu'elles ne sont ; cela vient de ce que l'air qui est entre l'œil et l'horizon, est plus grossier ou plus subtil qu'il ne l'est ordinairement.

Entre les horizons également éloignés de l'œil, celui qui sera vu au travers d'un air plus grossier, paraîtra plus éloigné, et celui qui sera vu au travers d'un air plur pur, paraîtra plus proche. Les choses d'une grandeur inégale étant vues dans des distances égales, paraîtront égales, si l'air qui est entre l'œil et ces grandeurs inégales à la même disproportion d'épaisseur que ces grandeurs ont entre elles ; c'est-à-dire, si l'air le plus grossier se trouve entre la moindre grandeur ; et cela se prouve par le moyen de la perpective des couleurs, laquelle fait qu'une montagne paraissant petite à la mesurer au compas, semble néanmoins plus grande qu'une colline qui est près de l'œil ; de même qu'on voit qu'un doigt près de l'œil couvre une grande

montagne, laquelle en est éloignée. (*Voyez l'observation du chapitre* CXXIX.)

CHAPITRE CCCVIII.

Diverses observations sur la Perspective et sur les couleurs.

Entre les choses d'une égale obscurité, de même grandeur, de même figure, et qui sont également éloignées de l'œil, celle-là paraîtra plus petite qui sera vue dans un lieu plus éclairé ou plus blanc : cela se remarque lorsqu'on regarde un arbre sec et sans feuilles, qui est éclairé du soleil du côté opposé à celui qui regarde ; car alors les branches de l'arbre opposées au soleil, paraissent si diminuées qu'elles sont presque invisibles. La même chose arrivera si l'on tient une pique droite entre l'œil et le soleil. Les corps parallèles plantés droits étant vus dans un brouillard, doivent paraître plus gros par le haut que par le bas : cela vient de ce que le brouillard ou l'air épais étant pénétré des rayons du soleil, paraît d'autant plus blanc qu'il est plus bas ; les figures qu'on voit de loin paraissent mal proportionnées, parce que la partie qui est plus éclairée envoie à l'œil son image avec des rayons plus forts que la partie

A
B
S
N
C
D
M
T

qui est obscure, et j'ai observé une fois, en voyant une femme habillée de noir, laquelle avait sur la tête un linge blanc, que la tête lui paraissait deux fois plus grosse que les épaules, qui étaient vêtues de noir.

CHAPITRE CCCIX.

Des villes et des autres choses qui sont vues dans un air épais.

Les édifices des villes que l'œil voit pendant un temps de brouillards, ou dans un air épaissi par des fumées et d'autres vapeurs, seront toujours d'autant moins sensibles qu'ils seront moins élevés ; et, au contraire, ils seront plus marqués et on les distinguera mieux, quand on les verra à une plus grande hauteur : on le prouve ainsi. L'air est d'autant plus épais, qu'il est plus bas, et d'autant plus épuré et plus subtil, qu'il est plus haut : cela est démontré dans la *planche* 26, où nous disons que la tour A F est vue par l'œil N dans un air épais B F, lequel se divise en quatre degrés d'autant plus épais, qu'ils sont plus près de terre. Moins il y a d'air entre l'œil et son objet, moins la couleur de cet objet participe à la couleur du même air : donc il s'ensuit que plus il y aura d'air entre

l'œil et son objet, plus aussi le même objet participera à la couleur de cet air : cela se démontre ainsi. Soit l'œil N, vers lequel concourent les cinq différentes espèces d'air des cinq parties de la tour A F, savoir, A B C D E. Je dis que si l'air était de même épaisseur, il y aurait la même proportion entre la couleur d'air qu'acquiert le pied de la tour, et la couleur d'air que la même tour acquiert à sa partie B, qu'il y a en longueur entre la ligne M F, et la ligne B S; mais par la proposition précédente, qui suppose que l'air n'est point uniforme ni également épais partout, mais qu'il est d'autant plus grossier qu'il est plus bas, il faut nécessairement que la proportion des couleurs, dont l'air fait prendre sa teinte aux diverses élévations de la tour B C F, excède la proportion des lignes, parce que la ligne M F, outre qu'elle est plus longue que la ligne S B, elle passe encore par un air dont l'épaisseur est inégale par degrés uniformes.

CHAPITRE CCCX.

Des rayons du soleil qui passent entre différens nuages.

Les rayons du soleil passant au travers de

quelque échappée de vide qui se rencontre entre les diverses épaisseurs des nues, illuminent tous les endroits par où ils passent, et éclairent même les ténèbres, et colorent de leur éclat tous les lieux obscurs qui sont derrière eux, et les obscurités qui restent se découvrent entre les séparations de ces rayons du soleil.

CHAPITRE CCCXI.

Des choses que l'œil voit confusément au dessous de lui, mêlées parmi un brouillard et dans un air épais.

QUAND l'air sera plus près de l'eau ou plus près de la terre, il sera plus grossier : cela se prouve par cette proposition que j'ai examinée ailleurs ; savoir, qu'une chose plus pesante s'élève moins qu'une chose plus légère ; d'où il faut conclure, par la règle des contraires, qu'une chose plus légère s'élève davantage qu'une chose plus pesante.

CHAPITRE CCCXII.

Des bâtimens vus au travers d'un air épais.
(Pl. 37.)

La partie d'un bâtiment qui se trouvera dans un air plus épais et plus grossier, sera moins sensible et se verra moins qu'une autre qui ne sera point dans un air si épais ; au contraire, celle qui est dans un air pur, frappera bien plus les yeux. Donc si on suppose que l'œil N regarde la tour A D, il en verra les parties plus confusément, à mesure qu'elles seront plus proches de la terre N, et plus distinctement, à mesure qu'elles seront plus proches de A.

CHAPITRE CCCXIII.

Des choses qui se voient de loin.

Une chose obscure paraîtra d'autant plus claire, qu'elle sera plus loin de l'œil ; et par la raison des contraires, il s'ensuit qu'une chose obscure paraîtra aussi d'autant plus obscure, qu'elle sera plus proche de l'œil ; tellement que les parties inférieures de quelque corps que

N
A
D

ce soit qui est dans un air épais, paraîtront plus éloignées que le sommet du même corps; et par conséquent une montagne paraîtra plus loin de l'œil par le bas que par sa cime, qui néanmoins est réellement plus éloignée.

Ce chapitre est une répétition ou un résumé des chapitres LXVIII et LXIX, il faut y avoir recours pour une plus ample instruction.

CHAPITRE CCCXIV.

De quelle sorte paraît une ville dans un air épais.

L'œil qui voit de haut en bas une ville dans un air épais, remarquera plus distinctement les sommets des bâtimens qui paraissent plus obscurs et plus terminés que les étages d'en bas, lesquels se trouvent dans un champ blanchâtre et moins épuré, parce qu'ils sont vus dans un air bas et grossier; ce qui arrive par les raisons que j'ai apportées dans le chapitre précédent.

CHAPITRE CCCXV.

Des termes ou extrémités inférieures des corps éloignés.

Les termes ou les extrémités inférieures des choses qui sont éloignées, sont moins sensibles à l'œil que leurs parties supérieures : cela se remarque aux montagnes, dont la cime a pour champ les côtés et la base de quelque autre montagne plus éloignée. Dans les montagnes qui sont près de l'œil, on voit les parties d'en haut plus distinctes et plus terminées que celles d'en bas, parce que le haut n'est point environné de cet air épais et grossier qui entoure les parties basses des mêmes montagnes, et qui empêche qu'on ne les voie distinctement ; et la même chose arrive à l'égard des arbres et des bâtimens, et de tous les autres corps qui sont fort élevés : delà vient que souvent si l'on voit de loin une tour fort élevée, elle paraît plus grosse par le haut que par le bas, parce que l'air subtil qui l'environne vers le haut, n'empêche point qu'on n'aperçoive les contours, et qu'on ne distingue toutes les parties de cette tour qui sont effacées en bas par l'air grossier, comme je l'ai montré ailleurs, lorsque j'ai

prouvé que l'air épais répand sur les objets une couleur blanchâtre qui en rend les images moins vives ; au lieu que l'air subtil, en donnant aux objets sa couleur d'azur, n'affaiblit point l'impression qu'ils font sur nos yeux. On peut encore apporter un exemple sensible de ce que je dis. Les créneaux des forteresses ont leurs intervalles également espacés du plein au vide, et néanmoins il paraît dans une distance médiocre que l'espace vide est beaucoup plus grand que la largeur du créneau, et dans un plus grand éloignement, les créneaux paraissent extrêmement diminués : enfin l'éloignement est quelquefois si grand, que les créneaux disparaissent entièrement, comme si les tours qu'on voit étaient terminées en haut par un mur plein sans créneaux.

CHAPITRE CCCXVI.

Des choses qu'on voit de loin.

Les termes ou les contours d'un objet seront d'autant moins distincts, qu'on les verra de plus loin.

CHAPITRE CCCXVII.

De l'azur dont les paysages paraissent colorés dans le lointain.

De toutes les choses qui sont éloignées de l'œil, de quelque couleur qu'elles soient, celle qui aura plus d'obscurité naturelle ou accidentelle, paraîtra d'une couleur d'azur plus forte et plus foncée. L'obscurité naturelle vient de la couleur propre de chaque corps; l'obscurité accidentelle vient de l'ombre des autres corps.

CHAPITRE CCCXVIII.

Quelles sont les parties des corps qui commencent les premières à disparaître dans l'éloignement.

Les parties des corps lesquelles ont moins de quantité, c'est-à-dire, qui sont plus minces et plus déliées, disparaissent les premières dans un grand éloignement. Cela arrive, parce que dans une égale distance les images des petits objets viennent à l'œil sous un angle plus aigu que celui que forment les grands objets, et la connaissance ou le discernement des corps éloignés

éloignés est d'autant plus faible, que leur quantité est plus petite; il s'ensuit donc que quand la plus grande quantité est si éloignée, qu'elle vient à l'œil sous un angle tellement aigu qu'il a de la peine à la remarquer, une quantité encore plus petite reste entièrement imperceptible.

CHAPITRE CCCXIX.

Pourquoi, à mesure que les objets s'éloignent de l'œil, ils deviennent moins connaissables.

L'OBJET qui sera plus loin de l'œil qu'un autre objet, sera aussi moins connaissable; cela vient de ce que les premières parties qui disparaissent sont les plus menues, et les plus grosses disparaissent ensuite, mais seulement dans une plus grande distance; ainsi, en s'éloignant de plus en plus d'un objet, l'impression que font ses parties s'affaiblit tellement qu'on ne les distingue plus, et que l'objet tout entier disparaît. La couleur même s'efface aussi par la densité de l'air qui se rencontre entre l'œil et l'objet que l'on voit. (*Voyez la note du chap. CCCLVI.*)

CHAPITRE CCCXX.

Pourquoi les visages vus de loin paraissent obscurs.

Les choses visibles qui servent d'objet aux yeux, n'y font impression que par les images qu'elles envoient ; ces images ne sont autre chose que les rayons de lumière : ces rayons partent du contour et de toutes les parties de l'objet, et passent au travers de l'air; ils aboutissent à la prunelle de l'œil, et y forment un angle en se rencontrant; et comme il y a toujours des vapeurs dans l'air qui nous environne, il arrive que plusieurs rayons de lumière sont rompus et n'arrivent pas jusqu'à l'œil : de sorte que dans une grande distance tant de rayons de lumière se perdent, que l'image de l'objet est confuse, et l'objet paraît obscur. Ajoutez que les organes de la vue, qui sont les parties de l'œil et le nerf optique, sont quelquefois mal disposées, et ne reçoivent point l'impression des rayons de lumière que l'objet envoie, ce qui la fait paraître obscure.

CHAPITRE CCCXXI.

Dans les objets qui s'éloignent de l'œil, quelles parties disparaissent les premières, et quelles autres parties disparaissent les dernières.

Des parties d'un corps qui s'éloignent de l'œil, celle qui est plus petite, plus mince, et d'une figure moins étendue, cesse de faire impression, plutôt que celles qui sont plus grosses : cela se remarque dans les parties minces et aux membres déliés des animaux. Par exemple, on ne voit pas sitôt le bois et les pieds d'un cerf, que son corps, qui, étant plus gros et ayant plus d'étendue, se découvre de plus loin. Mais en général la première chose qui disparaît dans un objet, ce sont les contours qui le terminent, et qui donnent à ses parties leur figure.

CHAPITRE CCCXXII.

De la perspective linéale.

La perspective linéale consiste à marquer exactement, par des traits et des lignes, la figure et la grandeur des objets dans l'éloignement où ils sont : ensorte que l'on connaisse

combien la grandeur des objets diminue en apparence, et en quoi leur figure est altérée ou changée dans les différens degrés de distance, jusqu'à ce que l'éloignement les fasse entièrement disparaître. L'expérience m'a appris qu'en considérant différens objets qui sont tous égaux en grandeur, et placés dans différens degrés de distance dans un espace de vingt brasses, si ces objets sont également éloignés les uns des autres, le premier paraît une fois plus grand que le second, et le second paraît une fois plus petit que le premier, et une fois plus grand que le troisième, et ainsi des autres à proportion, par où l'on peut juger de la grandeur qu'ils paraissent avoir s'ils sont placés à des di tances inégales. Mais au delà de vingt brasses, la figure égale perdra trois quarts de sa grandeur, et au delà de quarante brasses, elle en perdra neuf dixièmes et dix-neuf vingtièmes dans l'étendue de soixante brasses; et la diminution se fera toujours avec la même proportion, à mesure que la distance sera plus grande. Pour appliquer maintenant ce que je viens de dire aux tableaux qu'on peint, il faut qu'un Peintre s'éloigne de son tableau deux fois autant qu'il est grand, car s'il ne s'en éloignait qu'autant qu'il est grand, cela ferait une grande différence des premières brasses aux secondes.

CHAPITRE CCCXXIII.

Des corps qui sont vus dans un brouillard.

Les objets, qui seront vus enveloppés d'un brouillard, paraîtront beaucoup plus grands qu'ils ne sont en effet ; cela vient de ce que la perspective du milieu, qui est entre l'œil et son objet, ne garde pas la proportion de sa couleur avec la grandeur de cet objet, parce que la qualité de ce brouillard est semblable à celle d'un air épais qui se rencontre entre l'œil et l'horizon dans un temps serein ; et le corps qui est près de l'œil étant vu au travers d'un brouillard, semble être éloigné jusqu'à l'horizon, vers lequel une grande tour ne paraît pas si haute que le corps d'un homme qui serait proche de l'œil.

CHAPITRE CCCXXIV.

De la hauteur des édifices qui sont vus dans un brouillard.

La partie d'un édifice qui n'est pas éloigné, laquelle est plus loin de terre, paraît plus confuse à l'œil : cela vient de ce qu'il y a plus

d'air nébuleux entre l'œil et le sommet de l'édifice, qu'entre l'œil et les parties basses de l'édifice; et une tour dont les côtés sont parallèles, étant vue de loin dans un brouillard paraîtra d'autant plus étroite qu'elle approchera davantage du rez-de-chaussée : cela arrive, parce que l'air nébuleux paraît d'autant plus blanc et plus épais qu'il est près de terre, et parce qu'un objet de couleur obscure paraît d'autant plus petit, qu'il est dans un champ plus blanc et plus clair. De sorte que l'air nébuleux étant plus blanc vers la superficie de la terre qu'il ne l'est un peu plus haut, il est nécessaire que cette tour, à cause de sa couleur obscure et confuse, paraisse plus étroite au pied qu'au sommet.

CHAPITRE CCCXXV.

Des villes et autres semblables édifices qu'on voit, sur le soir ou vers le matin, au travers d'un brouillard.

Dans les édifices qu'on voit de loin, vers le soir ou le matin durant un brouillard, ou au travers d'un air épais, on ne remarque dans ces édifices que les côtés qui sont tournés vers l'horizon et éclairés du soleil; et les

H
C
B
A
R

parties de ces édifices qui ne sont point éclairées par le soleil restent presque de la couleur du brouillard.

CHAPITRE CCCXXVI.

Pourquoi les objets plus élevés sont plus obscurs dans l'éloignement, que les autres qui sont plus bas, quoique le brouillard soit uniforme et également épais. (Pl. 28.)

Des corps qui se trouvent situés dans un brouillard ou en quelqu'autre air épais, ou parmi quelque vapeur, ou dans la fumée, ou dans l'éloignement, celui qui sera plus élevé sera plus sensible à l'œil; et entre les choses d'égale hauteur, celle qui est dans un brouillard plus obscur paraît plus obscure, comme il arrive à l'œil H, lequel voyant A B C, trois tours d'égale hauteur entre elles, il voit le sommet C de la première tour depuis R, c'est-à-dire, dans un air épais qui a deux degrés de profondeur, et il voit ensuite le sommet de la seconde tour B dans le même brouillard, mais qui n'a qu'un degré de profondeur dans ce qu'il en voit. Donc le sommet C paraîtra plus obscur que le sommet B.

CHAPITRE CCCXXVII.

Des ombres qui se remarquent dans les corps qu'on voit de loin.

Le col dans l'homme, ou tel autre corps que l'on voudra, qui sera élevé à plomb, et aura sur soi quelque partie en saillie, paraîtra plus obscur que la face perpendiculaire de la partie qui est en saillie, et ce corps saillant sera plus éclairé lorsqu'il recevra une plus grande quantité de lumière. Par exemple, dans la *figure* 1 *pl.* 39, le point A n'est éclairé d'aucun endroit du ciel F K, le point B est éclairé de la partie H K du ciel, le point C est éclairé de la partie G K, et le point D est éclairé de la partie F K toute entière; c'est-à-dire, de presque la moitié du ciel qui éclaire notre hémisphère. Ainsi, dans cette figure, l'estomac tout seul est autant éclairé que le front, le nez et le menton ensemble. Il faut aussi remarquer que les visages reçoivent autant d'ombres différentes, que les distances dans lesquelles on les voit sont différentes; il n'y a que les ombres des orbites des yeux, et celles de quelques autres parties semblables, qui sont toujours fortes; et dans une grande distance le visage

prend une demi-teinte d'ombre, et paraît obscur, parce que les lumières et les ombres qu'il a, quoiqu'elles ne soient pas les mêmes dans ses différentes parties, elles s'affaiblissent toutes dans un grand éloignement, et se confondent pour ne faire qu'une demi-teinte d'ombre, c'est aussi l'éloignement qui fait que les arbres, et les autres corps paraissent plus obscurs qu'ils ne sont en effet; et cette obscurité les rend plus marqués et plus sensibles à l'œil, en leur donnant une couleur qui tire sur l'azur surtout dans les parties ombrées ; car dans celles qui sont éclairées, la variété des couleurs se conserve davantage dans l'éloignement.

CHAPITRE CCCXXVIII.

Pourquoi sur la fin du jour les ombres des corps, produites sur un mur blanc, sont de couleur bleue. (Pl. 29.)

Les ombres des corps qui viennent de la rougeur d'un soleil qui se couche et qui est proche de l'horizon, seront toujours azurées ; cela arrive ainsi, parce que la superficie de tout corps opaque tient de la couleur du corps qui l'éclaire; donc la blancheur de la muraille étant tout-à-fait privée de couleur, elle prend

la teinte de son objet, c'est-à-dire, du soleil et du ciel; et parce que le soleil vers le soir est d'un coloris rougeâtre, que le ciel paraît d'azur, et que les lieux où se trouve l'ombre ne sont point vus du soleil, puisqu'aucun corpe lumineux n'a jamais vu l'ombre du corps qu'il éclaire, comme les endroits de cette muraille, où le soleil ne donne point, sont vus du ciel, l'ombre dérivée du ciel, qui fera sa projection sur la muraille blanche, sera de couleur d'azur; et le champ de cette ombre étant éclairé du soleil, dont la couleur est rougeâtre, ce champ participera à cette couleur rouge.

CHAPITRE CCCXXIX.

En quel endroit la fumée paraît plus claire.

La fumée qui est entre le soleil et l'œil qui la regarde, doit paraître plus claire et plus transparente que celle des autres endroits du tableau; il en est de même de la poussière, des brouillards, et des autres corps semblables qui doivent vous paraître obscurs, si vous êtes entre le soleil et eux.

CHAPITRE CCCXXX.

De la poussière.

La poussière qui s'est élevée par la course de quelque animal, plus elle monte, plus elle est claire; et au contraire, moins elle s'élève, plus elle paraît obscure, si elle se trouve entre le soleil et l'œil.

CHAPITRE CCCXXXI.

De la fumée.

La fumée est plus transparente et d'une couleur moins forte aux extrémités de ses masses, qu'au centre et vers le milieu. La fumée s'élève avec d'autant plus de détours, et forme d'autant plus de tourbillons embarrassés les uns dans les autres, que le vent qui l'agite est plus fort et plus violent. La fumée prend autant de coloris différens, qu'il y a de causes différentes qui la produisent. La fumée ne fait jamais d'ombres terminées et tranchées, et ses extrémités s'affaiblissent peu à peu et deviennent insensibles à mesure qu'elles s'éloignent de la cause qui l'a produite. Les objets qui sont der-

rière la fumée sont d'autant moins sensibles, que la fumée est plus épaisse. La fumée est plus blanche et plus épaisse quand elle est près de son principe, et elle paraît bleuâtre et azurée quand elle en est éloignée : le feu paraîtra d'autant plus obscur, qu'il se trouvera plus de fumée entre l'œil et lui. Dans les lieux où la fumée est plus éloignée, les corps paraissent moins offusqués ; elle fait que le paysage est tout confus, comme durant un brouillard, parmi lequel on voit en divers lieux des fumées mêlées de flammes, qui paraissent dans les masses les plus épaisses de la fumée. Quand il y a des fumées ainsi répandues dans la campagne, le pied des hautes montagnes paraît bien moins que la cime ; ce qui arrive aussi quand le brouillard est bas, et qu'il tombe.

CHAPITRE CCCXXXII.

Divers préceptes touchant la Peinture. (Pl. 30.)

La superficie de tout corps opaque tient de la couleur du milieu transparent qui se trouve entre l'œil et cette superficie ; et plus le milieu est dense, et plus l'espace qui est entre l'œil et la superficie de l'objet est grand, plus aussi la couleur que cette superficie emprunte du milieu est forte.

Pl. 30. Chapitre CCCXXXII. Pa. 339.

Les contours des corps opaques sont d'autant moins sensibles, que ces corps sont plus éloignés de l'œil qui les voit.

Les parties des corps opaques sont plus ombrées ou plus éclairées, selon qu'elles sont plus près, ou du corps obscur qui leur fait de l'ombre, ou du corps lumineux qui les éclaire.

La superficie de tout corps opaque participe à la couleur de son objet, mais plus ou moins, selon que l'objet en est plus proche ou plus éloigné, ou qu'il fait son impression avec plus ou moins de force.

Les choses qui se voient entre la lumière et l'ombre, paraissent d'un plus grand relief que celles qui sont de tous côtés dans l'ombre ou dans la lumière.

Lorsque dans un grand éloignement vous peindrez les choses distinctes et bien terminées, ces choses, au lieu de paraître éloignées, paraîtront être proches : c'est pourquoi, dans vos tableaux, peignez les choses avec une telle discrétion, qu'on puisse connaître leur éloignement ; et si l'objet que vous imitez paraît confus et peu arrêté dans ses contours, représentez-le de la même manière, et ne le faites point trop fini.

Les objets éloignés paraissent, pour deux raisons, confus et peu arrêtés dans leurs con-

tours ; la première est qu'ils viennent à l'œil sous un angle si petit, qu'ils font une impression toute semblable à celle que font les petits objets, tels que sont les ongles des doigts, les corps des insectes, dont on ne saurait discerner la figure. La seconde est qu'entre l'œil et les objets éloignés, il y a une si grande quantité d'air qu'elle fait corps ; et cette grande quantité d'air a le même effet qu'un air épais et grossier qui, par sa blancheur, ternit les ombres, et les décolore en telle sorte, que d'obscures qu'elles sont, elles dégénèrent en une couleur bleuâtre, qui est entre le noir et le blanc.

Quoiqu'un grand éloignement empêche de discerner beaucoup de choses, néanmoins celles qui seront éclairées du soleil feront toujours quelque impression ; mais les autres qui ne sont pas éclairées demeureront enveloppées confusément dans les ombres, parce que cet air est plus épais et plus grossier à mesure qu'il approche de la terre : les choses donc qui seront plus basses paraîtront plus sombres et plus confuses, et celles qui sont plus élevées paraîtront plus distinctes et plus claires.

Quand le soleil colore de rouge les nuages sur l'horizon, les corps qui par leur distance paraissent de couleur d'azur, participeront à cette couleur rouge ; de sorte qu'il se fera un

mélange d'azur et de rouge, qui rendra toute la campagne riante et fort agréable : tous les corps opaques qui seront éclairés de cette couleur mêlée, paraîtront fort éclatans et tireront sur le rouge, et tout l'air aura une couleur semblable à celle des fleurs de lis jaunes.

L'air qui est entre la terre et le soleil, quand il se lève ou se couche, offusquera plus les corps qu'il environne que l'air qui est ailleurs, parce que l'air en ce temps-là est plus blanchâtre entre la terre et le soleil, qu'il ne l'est ailleurs.

Il n'est pas nécessaire de marquer de traits forts toutes les extrémités d'un corps auquel un autre sert de champ ; il doit au contraire s'en détacher de lui-même.

Si un corps blanc et courbe se rencontre sur un autre corps blanc, il aura un contour obscur, et ce contour sera la partie la moins claire de celles qui sont éclairées ; mais si ce contour est sur un champ obscur, il paraîtra plus clair qu'aucun autre endroit qui soit éclairé.

Une chose paraîtra d'autant plus éloignée et plus détachée d'une autre, qu'elle aura un champ plus différent de sa couleur.

Dans l'éloignement, les premiers termes des corps qui disparaissent, sont ceux qui ont leurs couleurs semblables, surtout si ces termes sont vis-à-vis les uns des autres ; par exemple,

si un chêne est vis-à-vis d'un autre chêne semblable. Si l'éloignement augmente, on ne discernera plus les contours des corps de couleurs moyennes dont l'un sert de champ à l'autre, comme pourraient être des arbres, des champs labourés, une muraille, quelques masures, des ruines de montagnes, ou des rochers; enfin dans un éloignement extrêmement grand, on perdra de vue les corps qui paraissent ordinairement le plus, tels que sont les corps clairs et les corps obscurs mêlés ensemble.

Entre les choses d'égale hauteur qui sont placées au-dessus de l'œil, celle qui sera plus loin de l'œil paraîtra plus basse; et de plusieurs choses qui seront placées plus bas que l'œil, celle qui est plus près de l'œil paraîtra la plus basse, et celles qui sont parallèles sur les côtés, iront concourir au point de vue.

Dans les paysages qui ont des lointains, les choses qui sont aux environs des rivières et des marais, paraissent moins que celles qui en sont bien éloignées.

Entre les corps d'égale épaisseur, ceux qui seront plus près de l'œil paraîtront moins denses, et ceux qui sont plus éloignés paraîtront plus épais.

L'œil qui aura une plus grande prunelle verra l'objet plus grand : l'expérience s'en fait

en

en regardant quelque corps céleste par un trou d'aiguille fait dans un papier; car ce trou ne pouvant admettre qu'une petite portion de la lumière de ce corps céleste, ce corps semble diminuer et perdre de sa grandeur apparente, à proportion que le trou par où il est vu est plus petit que son tout, c'est-à-dire, que celui de la prunelle de l'œil.

L'air epaissi par quelques brouillards rend les contours des objets qu'il environne incertains et confus, et fait que ces objets paraissent plus grands qu'ils ne sont en effet : cela vient de ce que la perspective linéale ne diminue point l'angle visuel qui porte à l'œil les images des choses, et la perspective des couleurs, qu'on appelle *aérienne*, le pousse et le renvoie à une distance qui est en apparence plus grande que la véritable; de sorte que l'une fait retirer les objets loin de l'œil, et l'autre leur conserve leur véritable grandeur.

Quand le soleil est près de se coucher, les grosses vapeurs qui tombent en ce temps-là épaississent l'air, de sorte que tous les corps qui ne sont point éclairés du soleil, demeurent obscurs et confus; et ceux qui en sont éclairés, tiennent du rouge et du jaune qu'on voit ordinairement en ce temps-là sur l'horizon. De plus, les choses qui sont alors éclairées du soleil sont

très-marquées, et frappent la vue d'une manière fort sensible, surtout les édifices, les maisons des villes, et les châteaux de la campagne, parce que leurs ombres sont fort obscures; et il semble que cette clarté particulière leur vienne tout d'un coup, et naisse de l'opposition qu'il y a entre la couleur vive et éclatante de leurs parties hautes qui sont éclairées, et la couleur sombre de leurs parties basses qui ne le sont pas, parce que tout ce qui n'est point vu du soleil est d'une même couleur.

Quand le soleil est près de se coucher, les nuages d'alentour qui se trouvent les plus près de lui, sont éclairés par dessous du côté qu'il les regarde, et les autres qui sont en deçà, deviennent obscurs, et paraissent colorés d'un rouge brun; et s'ils sont légers et transparens, ils prennent peu d'ombre.

Une chose qui est éclairée par le soleil l'est encore par la lumière universelle de l'air, si bien qu'il se forme deux sortes d'ombres, dont la plus obscure sera celle qui aura sa ligne centrale, directement vers le centre du soleil. La ligne centrale de la lumière primitive et dérivée, étant alongée et continuée dans l'ombre, formera la ligne centrale de l'ombre primitive et dérivée.

C'est une chose agréable à voir que le soleil

quand il est à son couchant, et qu'il éclaire le haut des maisons, des villes et des châteaux, la cîme des grands arbres, et qu'il les dore de ses rayons; tout ce qui est en bas au-dessous des parties éclairées, demeure obscur et presque sans aucun relief, parce que ne recevant de lumière que de l'air, il y a fort peu de différence entre l'ombre et le jour de ces parties basses, c'est pourquoi leur couleur a peu de force. Entre ces corps, ceux qui s'élèvent davantage et qui sont frappés des rayons du soleil, participent, comme il a été dit, à la couleur et à l'éclat de ces rayons; tellement que vous devez prendre de la couleur même dont vous peignez le soleil, et la mêler dans les teintes de tous les clairs des autres corps que vous feignez en être éclairés.

Il arrive encore assez souvent qu'un nuage paraîtra obscur sans recevoir aucune ombre d'un autre nuage détaché de lui, et cela arrive selon l'aspect et la situation de l'œil, parce qu'étant près de ce nuage, il en découvre seulement la partie qui est dans l'ombre; mais d'un autre endroit plus éloigné, il verrait le côté qui est éclairé et celui qui est dans l'ombre.

Entre les corps d'égale hauteur, celui qui sera plus loin de l'œil lui paraîtra le plus bas. Remarquez-en la figure suivante que des deux

nuages qui y sont représentés, bien que le premier qui est plus près de l'œil soit plus bas que l'autre, néanmoins il paraît être plus haut, comme on le démontre (*pl.* 39, *fig.* 2) sur la ligne perpendiculaire A N, laquelle fait la section de la pyramide du rayon visuel du premier et plus bas nuage en M A, et du second, qui est plus haut en N M, au-dessous de M A. Il peut arriver aussi, par un effet de la perspective aérienne, qu'un nuage obscur vous paraisse être plus haut et plus éloigné qu'un autre nuage clair et vivement éclairé vers l'horizon des rayons du soleil, lorsqu'il se lève ou qu'il se couche.

CHAPITRE CCCXXIII.

Une chose peinte qu'on suppose à une certaine distance, ne paraît jamais si éloignée qu'une réelle qui est à cette distance, quoiqu'elles viennent toutes deux à l'œil sous la même ouverture d'angle. (Pl. 39, fig. 4.)

Je peins sur la muraille B C, une maison qui doit paraître à la distance de mille pas, puis à côté de mon tableau j'en découvre une réelle, qui est véritablement éloignée de mille pas; ces maisons sont tellement disposées, que la ligne

A C fait la section de la pyramide du rayon visuel à même ouverture d'angle ; néanmoins jamais avec les deux yeux on ne verra paraître ces deux maisons de même grandeur, ni également éloignées.

CHAPITRE CCCXXXIV.

Du champ des tableaux.

La principale chose, et la plus nécessaire pour donner du relief à la peinture, est de considérer le champ des figures sur lequel les termes ou les extrémités des corps qui ont la superficie convexe, font toujours connaître leur figure, quoique les couleurs des corps soient les mêmes que les couleurs de leur fond ; cela vient de ce que les termes ou les extrémités convexes d'un corps ne prennent pas leur lumière de la même sorte que leur fond, quoiqu'il soit éclairé par le même jour, parce que souvent le contour sera plus clair ou plus obscur que le fond sur quoi il est ; mais s'il arrive que le contour ait la même couleur que le fond, et au même degré de clarté ou d'obscurité, on ne pourra discerner le contour de la figure ; et cette uniformité d'espèces et de degrés dans les couleurs, doit être soigneu-

sement évitée par les Peintres judicieux et intelligens, parce que l'intention d'un Peintre est de faire voir que ses figures se détachent de leur fond; et dans cette conjoncture le contraire arrive, non-seulement á l'égard de la Peinture, mais encore dans les figures qui sont de relief.

CHAPITRE CCCXXXV.

Du jugement qu'on doit faire des ouvrages d'un Peintre.

Premièrement, vous devez considérer si les figures ont un relief conforme au lieu où elles sont, et à la lumière qu'elles reçoivent. Les ombres ne doivent pas être les mêmes aux extrémités et au milieu des groupes; car il y a bien de la différence entre des objets qui sont environnés d'ombres, et des objets qui n'en ont que d'un côté. Les figures qui sont dans le milieu d'un groupe sont environnées d'ombres de tous côtés; car du côté de la lumière, les figures qui sont entr elles et la lumière leur envoient de l'ombre; mais les figures qui sont aux extrémités des groupes ne sont dans l'ombre que d'un côté, car de l'autre elles reçoivent la lumière. C'est au cen-

tre des figures qui composent une histoire que se trouve la plus grande obscurité; la lumière n'y peut pénétrer, le plus grand jour est ailleurs, et il répand sa clarté sur les autres parties du tableau.

Secondement, que dans l'ordonnance ou la disposition des figures, il paraisse qu'elles sont accommodées au sujet et à la représentation de l'histoire que le Peintre a traitée.

Troisièmement, que les figures soient attentives au sujet pour lequel elles se trouvent là, et qu'elles aient une attitude et une expression convenables à ce qu'elles font.

CHAPITRE CCCXXXVI.

Du relief des figures qui sont éloignées de l'œil.

Un corps opaque paraîtra avoir moins de relief selon qu'il sera plus loin de l'œil; cela arrive, parce que l'air qui se rencontre entre l'œil et le corps opaque, étant plus clair que n'est l'ombre de ce corps, il corrompt cette ombre, la ternit, et en affaiblit la teinte obscure; ce qui fait perdre à ce corps son relief.

CHAPITRE CCCXXXVII.

Des contours des membres du côté du jour.

Le contour d'un membre du côté qu'il est éclairé, parraîtra d'autant plus obscur qu'il sera vu sur un fond plus clair; et, par la même raison, il paraîtra d'autant plus clair qu'il se trouvera sur un fond plus obscur : et si ce contour était d'une forme plate, et sur un fond clair semblable en couleur et en clarté, il serait insensible à l'œil.

CHAPITRE CCCXXXVIII.

Des termes ou extrémités des corps.

Les termes des corps qui sont à une distance médiocre, ne seront jamais si sensibles que ceux des corps qui sont plus près; ils ne doivent point aussi être touchés d'une manière si forte. Un Peintre doit donc tracer le contour des objets avec plus ou moins de force, selon qu'ils sont plus ou moins éloignés. Le terme qui sépare un corps d'un autre, est comme une ligne, mais une ligne qui n'est pas différente du corps même qu'elle termine;

une couleur commence où une autre couleur finit, sans qu'il y ait rien entre ces deux couleurs. Il faut donc donner aux contours et aux couleurs le degré de force ou d'affaiblissement que demande l'éloignement des objets.

CHAPITRE CCCXXXIX.

De la carnation, et des figures éloignées de l'œil.

Il faut qu'un Peintre qui représente des figures et d'autres choses éloignées de l'œil, en esquisse seulement la forme par une légère ébauche des principales ombres, sans rien terminer; et pour cette espèce de figures, il doit choisir le soir ou un temps nébuleux, évitant surtout, comme j'ai dit, les lumières et les ombres terminées, parce qu'elles n'ont pas de grâce, elles sont difficiles à exécuter, et étant vues de loin, elles ressemblent à des taches. Souvenez-vous aussi de ne pas faire les ombres si obscures, que par leur noirceur elles noient et éteignent leur couleur originale, si ce n'est que les corps soient placés dans un lieu entièrement rempli de ténèbres; ne marquez point les contours des membres ni des cheveux; ne rehaussez point les jours de blanc tout pur, si ce n'est sur les choses blanches, et que les clairs fassent

connaître la véritable et parfaite teinte de la couleur de l'objet.

CHAPITRE CCCXL.

Divers préceptes de la Peinture.

Dans les grands clairs et dans les ombres fortes, la figure et les contours des objets ne se peuvent discerner qu'avec beaucoup de peine; les parties des objets qui sont entre les plus grands clairs et les ombres, sont celles qui paraissent davantage et qu'on distingue le mieux.

La perspective, en ce qui concerne la Peinture, se divise en trois parties principales, dont la première consiste en la diminution de quantité qui se fait dans la dimension des corps selon leurs diverses distances. La seconde est celle qui traite de l'affaiblissement des couleurs des corps. La troisième apprend à marquer plus ou moins les termes et les contours des objets, selon que ces objets sont plus ou moins éloignés : de cette manière plus ou moins forte de tracer les contours, dépend la facilité qu'on a à les discerner, et la connaissance qu'on a de la figure des corps dans les divers degrés d'éloignement où ils sont.

L'azur de l'air est d'une couleur composée

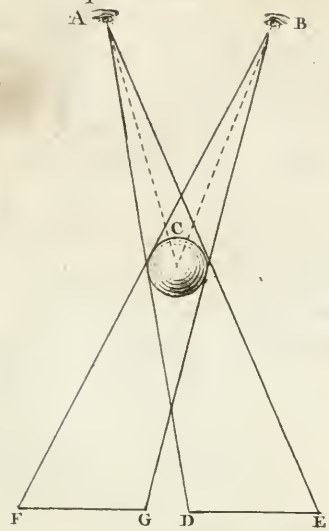
de lumière et de ténèbres : je dis de lumière, car c'est ainsi que j'appelle les parties étrangères des vapeurs qui sont répandues dans l'air, et que le soleil rend blanches et éclatantes. Par les ténèbres, j'entends l'air pur, qui n'est point rempli de ces parties étrangères qui reçoivent la lumière du soleil, l'arrêtent sans lui donner passage, et la réfléchissent de tous côtés. On peut remarquer ce que je dis, dans l'air qui se trouve entre l'œil et les montagnes, lesquelles sont obscurcies par la grande quantité d'arbres qui les couvrent, ou qui sont obscures du côté qu'elles ne sont point éclairées du soleil, car l'air paraît de couleur d'azur de ces côtés-là ; mais il n'en est pas de même du côté que ces montagnes sont éclairées, et bien moins encore dans les lieux couverts de neige. Entre les choses d'une égale obscurité, et qui sont dans une distance égale, celle qui sera sur un champ plus clair paraîtra plus obscure, et celle qui sera sur un champ plus obscur paraîtra plus claire. La chose qui sera peinte avec plus de blanc et plus de noir, aura un plus grand relief qu'aucune autre. C'est pour cela que j'avertis ici les Peintres de colorier leurs figures de couleurs vives et les plus claires qu'ils pourront ; car s'ils leur donnent des teintes obscures, elles n'auront guère de relief, et paraîtront peu de loin : ce

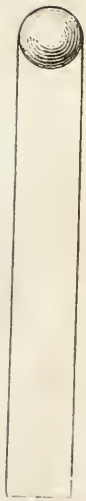
qui arrive, parce que les ombres de tous les corps sont obscures ; et si vous faites une draperie d'une teinte obscure, il y aura peu de différence entre le clair et l'obscur ; c'est-à-dire, entre ce qui est éclairé et ce qui est dans l'ombre ; au lieu que dans les couleurs vives et claires, la différence s'y remarquera sensiblement.

CHAPITRE CCCXLI.

Pourquoi les choses imitées parfaitement d'après le naturel, ne paraissent pas avoir le même relief que le naturel.

Il n'est pas possible que la Peinture, quoiqu'exécutée avec une très-exacte perfection et une juste précision de contours, d'ombres, de lumières et de couleurs, puisse faire paraître autant de relief que le naturel, à moins qu'elle ne soit vue avec un seul œil : cela se démontre ainsi (*pl.* 40, *fig.* 1.). Soient les yeux A B, lesquels voient l'objet C par le concours des lignes centrales ou rayons visuels A C et B C. Je dis que les lignes ou côtés de l'angle visuel qui comprennent les centrales, voient encore au delà, et derrière le même objet l'espace G D et l'œil A voit tout l'espace F D, et l'œil B voit tout l'espace G E ; donc les deux yeux voient


A
B
C
F
G
D
E



derrière l'objet C tout l'espace F E, de sorte que par ce moyen cet objet C est comme s'il était transparent, selon la définition de la transparence, derrière laquelle rien n'est caché : ce qui ne peut pas arriver à celui qui verra ce même objet avec un seul œil, (*fig.* 2, *pl.* 40) l'objet étant d'une plus grande étendue que l'œil. De tout ceci nous pouvons conclure et résoudre notre question ; savoir, qu'une chose peinte couvre tout l'espace qui est derrière elle, et qu'il n'y a nul moyen de découvrir aucune partie du champ que la surface comprise dans son contour cache derrière elle.

CHAPITRE CCCXLII.

De la manière de faire paraître les choses comme en saillie, et détachées de leur champ, c'est-à-dire, du lieu où elles sont peintes.

Les choses peintes sur un fond clair et plein de lumière, auront un plus grand relief que si elles étaient peintes sur un champ obscur : c'est pourquoi, si vous voulez que votre figure ait beaucoup de force et de rondeur, faites ensorte que la partie la plus éloignée du jour en reçoive quelque reflet, parce que si elle était obscure

en cette partie, et quelle vînt à se rencontrer encore dans un champ obscur, les termes de ses contours seraient confus; de sorte que sans l'aide de quelques reflets tout l'ouvrage demeure sans grâce : car de loin on ne discerne que les parties qui sont éclairées, et les parties obscures semblent être du champ même; et ainsi les choses paraissent coupées et mutilées de tout ce qui se perd dans l'obscurité, et elles n'ont pas tant de relief.

CHAPITRE CCCXLIII.

Quel jour donne plus de grâce aux figures.

Les figures auront plus de grâce étant mises dans la lumière universelle de la campagne, que dans une lumière particulière; parce que cette grande lumière étant forte et étendue, elle environne et embrasse le relief des corps, et les ouvrages qui ont été faits en ces lumières, paraissent de loin et avec grâce; au lieu que l'on peint à des jours de chambre où la lumière est petite et resserrée, prennent des ombres très-fortes; et les ouvrages faits avec des ombres de cette espèce ne paraissent jamais de loin, que comme une simple teinte et une peinture plate.

CHAPITRE CCCXLIV.

Que dans les paysages il faut avoir égard aux différens climats et aux qualités des lieux que l'on représente.

Vous prendrez garde de ne pas représenter dans les lieux maritimes et dans ceux qui sont vers les parties méridionales, les arbres ou les prairies pendant l'hiver; comme dans les pays fort éloignés de la mer, et dans les pays septentrionaux; si ce n'était de ces sortes d'arbres qui conservent leur verdure toute l'année, et qui jettent continuellement de nouvelles feuilles.

CHAPITRE CCCXLV.

Ce qu'il faut observer dans la représentation des quatre saisons de l'année, selon qu'elles sont plus ou moins avancées.

Dans un automne vous ferez les choses conformément à la qualité du temps; c'est-à-dire, qu'au commencement de cette saison les feuilles des arbres qui sont aux plus vieilles branches commencent à devenir pâles, plus ou moins, selon la stérilité ou la fertilité du lieu; et ne faites pas comme plusieurs Peintres qui don-

nent toujours une même teinte et la même qualité de vert à toutes sortes d'arbres, lorsqu'ils sont à la même distance. Ce que je dis doit aussi s'entendre du coloris des prairies, des rochers, des troncs d'arbres, et de toutes sortes de plantes, où il faut toujours apporter de la variété; car la nature diversifie ses ouvrages à l'infini.

CHAPITRE CCCXLVI.

De la manière de peindre ce qui arrive lorsqu'il y a du vent.

Dans la représentation du vent, outre que les arbres auront leurs branches courbées et pliées par l'agitation de l'air, et leurs feuilles recoquillées vers le côté où souffle le vent, il faut encore que l'on voie la poussière s'élever en tourbillons, et se mêler confusément dans l'air.

CHAPITRE CCCXLVII.

Du commencement d'une pluie.

Lorsque la pluie tombe, elle obscurcit l'air, le ternit, et lui donne une couleur triste et plombée, prenant d'un côté la lumière du soleil

soleil et l'ombre de l'autre, ainsi qu'on remarque sur les nuages. La terre devient sombre étant offusquée par la pluie qui lui dérobe la lumière du soleil; les objets qu'on voit à travers la pluie paraissent confus et tout informes; mais les choses qui seront plus près de l'œil seront plus aisées à discerner, et on reconnaîtra mieux celles qui se trouveront vers le côté où la pluie fait ombre, que de celui auquel elle est éclairée; cela vient de ce que les choses qu'on voit dans l'ombre de la pluie, ne perdent là que leurs principales lumières; au lieu que celles que l'on voit vers le côté où la pluie est éclairée, perdent la lumière et l'ombre; parce que toutes leurs parties éclairées se confondent dans la clarté de l'air, et les parties qui sont dans l'ombre sont éclairées par la même lumière de l'air éclairé.

CHAPITRE CCCXLVIII.

De l'ombre des ponts sur la surface de l'eau qui est au-dessous.

L'OMBRE des ponts ne peut jamais être vue sur l'eau qui passe dessous, que premièrement cette eau n'ait perdu sa transparence, qui la rend semblable à un miroir, et qu'elle ne soit

devenue trouble et boueuse ; la raison est que l'eau claire étant lustrée et polie en sa surface, l'image du pont s'y forme et s'y réfléchit en tous les endroits qui sont placés à angles égaux, entre l'œil et le corps du pont, et l'air se voit même sous le pont aux lieux où est le vide des arches : ce qui n'arrivera pas, lorsque l'eau sera trouble, parce que la transparence et le lustre d'où vient l'effet du miroir, ne s'y trouve plus; mais elle recevra l'ombre, de même que fait le plan d'une rue poudreuse.

CHAPITRE CCCXLIX.

Usage de la perspective dans la Peinture.

La perspective est la règle de la Peinture, la grandeur d'une figure peinte, doit faire connaître la distance d'où elle est vue, et si la figure vous paraît de la grandeur du naturel, vous jugerez qu'elle est proche de l'œil.

CHAPITRE CCCL.

De l'équilibre des figures.

Le nombril se trouve toujours dans la ligne

centrale de l'estomac, qui est depuis le nombril en montant en haut; c'est pourquoi dans l'équilibre du corps de l'homme on aura autant d'égard au poids étranger ou accidentel, qu'à son poids naturel : cela se voit manifestement, lorsque la figure étend le bras; car le poing qui est à l'extrémité du bras, sert à contrebalancer le poids qui est de l'autre côté, si bien qu'il faut par nécessité que la figure en renvoie autant de l'autre côté du nombril, qu'en emporte le poids extraordinaire du bras étendu avec le poing, et il est souvent besoin que pour cet effet le talon se hausse et demeure en l'air.

CHAPITRE CCCLI.

Pratique pour ébaucher une statue.

Si vous voulez faire une figure de marbre, dressez-en premièrement un modèle de terre; après qu'il sera achevé et sec, il le faudra mettre dans une caisse assez grande pour contenir (après que le modèle de terre en sera ôté) le bloc de marbre sur lequel vous voulez tailler une figure semblable à celle qui est de terre; puis ayant posé dans cette caisse votre modèle, ayez des baguettes, lesquelles puissent

entrer justement et précisément par des trous que vous ferez à la caisse ; poussez dans chaque trou quelqu'une de ces baguettes, qui doivent être blanches ; ensorte qu'elle aille toucher et rencontrer la figure en divers endroits ; le reste de ces baguettes qui demeurera hors de la caisse, vous le marquerez de noir avec une marque particulière à chaque baguette et à son trou, afin que vous les puissiez reconnaître et remettre à la même place quand vous le voudrez ; puis vous tirerez hors de la caisse votre modèle de terre, pour y mettre dans sa place le bloc de marbre, que vous dégrossirez et ébaucherez, jusqu'à ce que toutes vos baguettes entrent et soient cachées jusqu'à leur marque en chaque trou, et pour pouvoir mettre plus commodément votre dessin en exécution, faites ensorte que le corps de la caisse se puisse lever en haut (le fond de la caisse demeurant toujours en bas sous le bloc de marbre) ; car ainsi avec vos outils de fer, vous en pourrez tailler ce qu'il faudra avec une grande facilité.

CHAPITRE CCCLII.

Comment on peut faire une peinture qui sera presque éternelle, et paraîtra toujours fraîche.

Ayant tracé sur une feuille de papier fin bien tendue sur un châssis, le dessin que vous voulez peindre, vous y mettrez premièrement une bonne et grosse couche faite de carreau pilé et de poix, puis une autre couche de blanc et de macicot, sur laquelle vous mettrez les couleurs convenables à votre dessin; vous le vernirez ensuite avec de vieille huile cuite, qui soit claire et fort épaisse; puis vous collerez dessus avec le même vernis un carreau de verre bien net et bien plat. Mais il vaut encore mieux prendre un carreau de terre bien vitrifié, et mettre dessus une couche de blanc et de macicot, et puis peindre et appliquer le vernis, et le couvrir d'un beau cristal; mais auparavant il faudra bien faire sécher votre peinture dans une étuve, et ensuite la vernir avec de l'huile de noix et de l'ambre, ou bien seulement de l'huile de noix bien épurée et épaissie au soleil.

Il paraît que la peinture en émail, qui consiste à exécuter avec des couleurs métalliques, était entièrement ignorée du temps de Léonard de Vinci : cepen-

dant l'art d'émailler est fort ancien, car les vases étrusques sont une sorte de peinture en émail, mais bien inférieure aux émaux d'aujourd'hui. C'est du temps où Raphaël et Michel-Ange florissaient, que la peinture en émail fit des progrès ; les émaux de cette époque sont d'une plus belle couleur et d'un dessin plus régulier que tout ce qu'on avait fait dans ce genre de peinture plus antérieurement. L'art d'employer les émaux clairs et transparens, qui se parfondent au feu, exécuté sur une plaque d'or, ne fut trouvé qu'en 1632 : on en attribue l'invention aux Français. Ce qu'il y a de certain, c'est que depuis ce temps on a exécuté sur l'or des portraits aussi beaux et aussi finis que s'ils avaient été peints à l'huile ou en miniature.

Les grands Peintres en émail seront toujours très-rares, à cause des connaissances que suppose cette peinture, du travail et de la patience qu'elle exige. On ne peut pas penser que l'on perdra la peinture en émail, comme on s'obstine à dire qu'on a perdu le secret de peindre sur le verre ; mais la recherche des couleurs prenant un temps infini à ceux qui s'en occupent, et les succès ne s'obtenant que par des expériences coûteuses et réitérées ; que loin d'espérer d'y faire des progrès au-dessus de ce que nous connaissons de mieux, elle est au contraire toujours sur le point d'être abandonnée.

CHAPITRE CCCLIII.

Manière d'appliquer les couleurs sur la toile.

Tendez votre toile sur un châssis, et lui

donnez une légère couche de colle de gants, laquelle étant sèche, dessinez votre tableau, et couchez la teinte des carnations avec des brosses, et en même temps pendant qu'elle est toute fraîche, vous y marquerez à votre manière les ombres qui doivent être fort douces. La carnation se fera de blanc, de lacque, et de macicot; la teinte de l'ombre sera composée de noir et de terre d'ombre, ou d'un peu de lacque, si vous voulez, avec de la pierre noire. Après avoir légèrement ébauché votre tableau, laissez-le sécher, puis vous le retoucherez à sec, avec de la lacque détrempée dans de l'eau de gomme, et qui ait été gardée long-temps en cette eau de gomme, parce qu'elle est alors d'un meilleur usage, et elle ne porte point de lustre lorsqu'elle est mise en œuvre. Pour faire encore vos ombres plus noires, prenez de la lacque dont je viens de parler, détrempée avec de l'encre gommée, et de cette teinte vous pourrez ombrer plusieurs couleurs, parce qu'elle est transparente, et elle sera fort bonne pour donner les ombres à l'azur, à la lacque, au vermillon, et à quelques autres semblables couleurs.

CHAPITRE CCCLIV.

Usage de la perspective dans la Peinture.

QUAND un brouillard ou quelqu'autre qualité de l'air vous empêchera de remarquer de la variété dans le clair des jours, ou dans le noir des ombres qui environnent les choses que vous imitez, alors n'ayez plus d'égard en peignant à la perspective des couleurs; mais servez-vous seulement de la perspective linéale pour les diminuer, à proportion de leur distance, ou bien de la perspective aérienne, qui affaiblit et diminue la connaissance des objets, en les représentant moins terminés et moins finis : car cette sorte de perspective fait paraître une même chose plus ou moins éloignée, selon qu'elle représente sa figure plus ou moins terminée. L'œil n'arrivera jamais par le moyen de la perspective linéale, à la connaissance de l'intervalle qui est entre deux objets diversement éloignés, s'il n'est aidé du raisonnement qu'on tire de la perspective aérienne, qui consiste dans l'affaiblissement des couleurs. (*Voyez l'observation du chapitre CLXV.*)

La dernière phrase de ce chapitre, *l'œil n'arrivera jamais par le moyen de la perspective*, etc. présente un vice dans la rédaction, qui a singulièrement égaré plusieurs auteurs qui ont écrit sur la Peinture, notamment Dufresnoy, Diderot, etc. Cependant l'erreur n'en est pas moins accréditée par des noms célèbres. Il est constant que Léonard de Vinci n'a jamais prétendu vouloir faire entendre qu'il ne fallait pas toujours avoir égard à la plus sévère perspective en Peinture : il était trop savant dans son art pour avancer un tel paradoxe. Il est impossible de capituler avec les principes de la perspective linéale ; mais il veut dire, que la perspective aérienne qui prend sa source dans le clair-obscur et dans la dégradation des couleurs, est l'âme des lignes et des points. Le Peintre alors, en habile physicien, choisit dans les phénomènes de l'air et de la lumière, les effets convenables pour faire reculer, avancer ou éteindre tous les objets qui environnent son sujet. L'incidence et la non-incidence de la lumière, les accidens causés par les nuages qui obscurcissent les espaces, tandis que l'intensité de la lumière se manifeste avec éclat dans d'autres; la poussière qui s'élève par le vent ou la course des animaux; la fumée qui prend divers coloris, sont des moyens puissans que le génie dirige à son gré, sans s'écarter des plus sévères règles de la perspective.

Nous renvoyons aux tableaux de Raphaël et du Poussin, pour preuve de ce que nous avançons sur la perspective linéaire.

CHAPITRE CCCLV.

De l'effet de la distance des objets.

Dans un objet la partie qui se trouvera plus proche du corps lumineux d'où il prend son jour, en sera plus fortement éclairée; l'image des choses dans l'éloignement, perd autant de degrés de force qu'il y a de degrés d'éloignement; c'est-à-dire, qu'à proportion que la chose sera vue de loin, elle sera d'autant moins sensible à l'œil et moins connaissable au travers de l'air.

CHAPITRE CCCLVI.

De l'affaiblissement des couleurs, et de la diminution apparente des corps.

Il faut observer que la teinte des couleurs s'affaiblisse et se décolore, à mesure que les corps que l'on peint diminuent par l'eloignement. (*Voyez la note du chap.* LII.)

CHAPITRE CCCLVII.

Des corps transparens qui sont entre l'œil et son objet.

Plus un corps transparent situé entre l'œil et son objet, est grand, plus il occupe d'espace; plus aussi la couleur de l'objet sera changée et transformée en une couleur semblable à celle du corps transparent. Quand l'objet vient se rencontrer entre l'œil et la lumière, vis-à-vis de la ligne centrale qui s'étend entre le centre de la lumière et de l'œil, alors cet objet se trouve entièrement privé de lumière.

CHAPITRE CCCLVIII.

Des draperies qui couvrent les figures, et de la manière de jeter les plis.

Les draperies dont les figures sont habillées, doivent être tellement accommodées dans leurs plis, autour des membres qu'elles couvrent, qu'on ne voie point de plis avec des ombres fort obscures dans les parties de ces draperies qui sont éclairées du plus grand jour, et que dans les lieux qui sont couverts d'ombre, il ne

s'y rencontre point aussi de plis qui prennent une lumière trop vive, et que les contours et la manière des plis suive et représente en quelques endroits la forme du membre qu'ils couvrent : prenez bien garde aussi de ne point faire de ces faux contours trop rompus, qui détruisent la forme du membre, en pénétrant dans le vif par des ombres trop cachées et plus profondes que ne peut être la superficie du corps qu'elles couvrent ; mais qu'en effet la draperie soit accommodée et jetée de telle sorte qu'elle ne paraisse pas un habillement sans corps ; c'est-à-dire, un amas d'étoffes, ou des habits dépouillés et sans soutien, comme on le voit faire à plusieurs Peintres, qui se plaisent tant à entasser une grande quantité de plis qui embarrassent leurs figures, sans penser à l'usage pour lequel ces étoffes ont été faites, qui est d'habiller et de couvrir avec grâce les parties du corps sur lesquelles elles sont, et non pas de l'en charger et de l'en accabler, comme si ce corps n'était qu'un ventre, ou que tous ses membres fussent autant de vessies enflées sur les parties qui ont du relief. Je ne veux pas dire néanmoins que l'on doive négliger de faire quelques beaux plis sur les draperies; mais il faut qu'ils soient placés et accommodés judicieusement aux endroits de la figure, où les membres, par

la position ou par l'action qu'ils font entre eux, ou par l'attitude de tout le corps, ramassent cette draperie; et surtout qu'on prenne garde dans les sujets d'histoires et dans les compositions, de plusieurs figures, d'y apporter de la variété aux draperies, comme si l'on fait en quelques-uns de gros plis à la manière des draps de laine fort épais, qu'on en fasse aussi en quelques autres de plus serrés et de plus menus, comme sont ceux d'une étoffe fine de soie, avec des contours, les uns plus droits et plus tranchés, les autres plus doux et plus tendres.

CHAPITRE CCCLIX.

De la nature et de la variété des plis des draperies.

Beaucoup de Peintres se plaisent à faire leurs draperies fort cochées, avec des angles aigus, et d'une manière crue et tranchée; d'autres suivent une manière plus douce, et leur donnent des angles presque insensibles; quelques-uns les font sans aucuns angles, se contentant de donner aux plis quelque peu de profondeur.

Le traducteur s'est servi du mot *cochée* qui n'est pas français, pour exprimer *tourmenté*, *outré de forme et invraisemblable*.

CHAPITRE CCCLX.

Comment on doit ajuster les plis des draperies.
(Pl. 22.)

La partie d'une draperie qui se trouvera plus éloignée du lieu où elle est contrainte de faire des plis, reviendra toujours à son état naturel. Toute chose désire naturellement de se conserver en son être ; par conséquent une étoffe qui est d'une égale force et d'une égale épaisseur au devant et au revers, tâche de demeurer plate ; c'est pourquoi lorsqu'elle est contrainte par quelque pli, de quitter sa forme plate, on remarque dans le lieu de sa plus grande contrainte, qu'elle s'efforce continuellement de revenir en son état naturel ; de sorte que dans la partie la plus éloignée de cette contrainte elle se trouve plus approchante de son premier état ; c'est-à-dire, plus étendue et plus dépliée. Soit, par exemple, A B C le pli de la draperie, et A B l'endroit de sa plus grande contrainte et le plus plié : je vous ai dit que la partie de l'étoffe qui était plus loin du lieu où elle est contrainte de se plier, tiendrait davantage de sa première forme, et reviendrait plus à son état naturel ; de sorte que C se trouvant plus

A
B
C

loin du pli, il sera plus large et plus étendu qu'aucune autre partie.

CHAPITRE CCCLXI.

Comment on doit ajuster les plis des draperies.

Une draperie ne doit point être remplie d'une grande quantité de plis embarrassés; au contraire, il en faut faire seulement aux lieux où elle est contrainte et retenue avec les mains ou avec les bras, laissant tomber le reste simplement et naturellement : il faut aussi les voir et les dessiner sur le naturel; c'est-à-dire, si vous voulez représenter une draperie de laine, dessinez ses plis sur une étoffe semblable; de même si vous voulez qu'elle paraisse de soie ou de quelque étoffe fine, ou bien d'un gros drap de bure pour des villageois, diversifiez-les chacune par la forme de ses plis, et ne les dessinez jamais, comme font plusieurs, sur des modèles couverts de papier mouillé ou de peaux légères, parce que vous pourriez y être fort trompé.

CHAPITRE CCCLXII.

Des plis des draperies des membres qui sont vus en raccourci. (Pl. 32.)

Aux endroits où la figure se raccourcit, faites-y paraître un plus grand nombre de plis qu'aux endroits où elle n'est point raccourcie, ou bien faites qu'ils soient entourés de beaucoup de plis. Par exemple, soit E le lieu de la position de l'œil. La figure M N envoie le centre de chaque cercle des plis successivement plus loin de la ligne de leur contour, à proportion qu'ils s'éloignent de l'œil; la figure N O montre les contours des cercles presque tous droits, parce qu'elle se rencontre directement vis-à-vis de l'œil; et P Q les fait paraître tout au contraire de la première figure N M.

CHAPITRE CCCLXIII.

De quelle sorte l'œil voit les plis des draperies qui sont autour des membres du corps de l'homme.

Les ombres qui se rencontrent entre les plis des draperies qui sont autour des membres du corps

M
P
Q
O
E
N

corps de l'homme, seront d'autant plus obscures, qu'elles seront plus directement vis-à-vis de l'œil, avec les creux au fond desquels les ombres sont produites : ce que j'entends seulement quand l'œil est placé entre la partie éclairée de la figure, et celle qui est dans l'ombre.

CHAPITRE CCCLXIV.

Des plis des draperies.

Les plis des habillemens, en quelque action de la figure qu'ils se rencontrent, doivent toujours montrer, par la forme de leurs contours, l'attitude de la figure, ensorte qu'ils ne laissent aucun doute sur la véritable position du corps à celui qui la considère, et qu'il n'y ait point de pli qui, par son ombre, fasse rompre aucun des membres; c'est-à-dire, qui paraisse plus coché dans sa profondeur que n'est le vif ou la surface du membre qu'il couvre; et si vous représentez des figures habillées de plusieurs étoffes l'une sur l'autre, qu'il ne semble point que la dernière renferme en soi le simple squelette des figures; mais qu'elles paraissent encore bien garnies de chair, avec une épaisseur convenable à la quantité de ces draperies. Les plis des draperies qui environnent les membres,

doivent diminuer de leur grosseur vers l'extrémité de la partie qu'ils environnent. La longueur des plis qui sont plus serrés autour des membres, doit faire plusieurs replis sur le côté où le membre diminue par son raccourcissement, et s'étendre de l'autre côté opposé.

CHAPITRE CCCLXV.

De l'horizon qui paraît dans l'eau.

Par la sixième proposition de notre Traité de Perspective, on verra paraître l'horizon, comme dans un miroir, vers le côté de l'eau qui se trouvera opposé à l'horizon et à l'œil; comme il paraît en la *pl.* 32, où l'horizon F est vu du côté B C, tandis que le même côté est encore vu de l'œil; de manière qu'un Peintre ayant à représenter quelque étendue d'eau, il doit se souvenir que la couleur de cette eau ne saurait avoir une autre teinte, soit claire, soit obscure, que celle du lieu circonvoisin dans lequel elle est, et que cette couleur doit être encore mêlée des couleurs des autres choses qui sont derrière lui. (*Voyez l'observation du chap. CXXV.*

FIN.

F
B
C

TABLE

DES CHAPITRES.

Chapitre premier. Quelle est la première étude que doit faire un jeune Peintre. Pages 1
Chap. ii. A quelle sorte d'étude un jeune Peintre se doit principalement appliquer. 3
Chap. iii. De la méthode qu'il faut donner aux jeunes gens pour apprendre à peindre. 4
Chap. iv. Comment on peut connaître l'inclination qu'on a pour la Peinture, quoiqu'on n'y ait point de disposition. 6
Chap. v. Qu'un Peintre doit être universel, et ne se point borner à une seule chose. 10
Chap. vi. De quelle manière un jeune Peintre doit se comporter dans ses études. 13
Chap. vii. De la manière d'étudier. *Ibid*
Chap. viii. Ce que doit faire un Peintre qui veut être universel. 14
Chap. ix. Avis sur le même sujet. *Ibid.*
Chap. x. Comment un Peintre doit se rendre universel. 16
Chap. xi. Comment on connaît le progrès qu'on fait dans la Peinture. *Ibid.*
Chap. xii. De la manière d'apprendre à dessiner. 17
Chap xiii. Comment il faut esquisser les compositions d'histoires et les figures. *Ibid.*

Chap. xiv. Qu'il faut corriger les fautes dans ses ouvrages, quand on les découvre. Pages 18
Chap. xv. Du jugement qu'on doit porter de ses propres ouvrages. 19
Chap. xvi. Moyen d'exciter l'esprit et l'imagination à inventer plusieurs choses. *Ibid.*
Chap. xvii. Qu'il est utile de repasser durant la nuit dans son esprit les choses qu'on a étudiées. 21
Chap. xviii. Qu'il faut s'accoutumer à travailler avec patience, et à finir ce que l'on fait, devant que de prendre une manière prompte et hardie. 22
Chap. xix. Qu'un Peintre doit souhaiter d'apprendre les différens jugemens qu'on fait de ses ouvrages. 24
Chap. xx. Qu'un Peintre ne doit pas tellement se fier aux idées qu'il s'est formées des choses, qu'il néglige de voir le naturel. 25
Chap. xxi De la variété des proportions dans les figures. 26
Chap. xxii. Comment on peut être universel. 27
Chap. xxiii. De ceux qui s'adonnent à la pratique avant que d'avoir appris la théorie. 28
Chap. xxiv. Qu'il ne faut pas qu'un Peintre en imite servilement un autre. 29
Chap. xxv. Comment il faut dessiner d'après le naturel. 30
Chap. xxvi. Remarque sur les jours et sur les ombres. 31
Chap. xxvii. De quel côté il faut prendre le jour, et à quelle hauteur on doit prendre son point de lumière, pour dessiner d'après le naturel. *Ibid.*
Chap. xxviii. Des jours et des ombres qu'il faut donner aux figures qu'on dessine d'après les bosses et les figures de relief. 32

Chap. xxix. Quel jour il faut prendre pour travailler d'après la bosse. Pages 34
Chap. xxx. Comment il faut dessiner le nud. 35
Chap. xxxi. De la manière de dessiner d'après la bosse, ou d'après le naturel. 36
Chap. xxxii. Manière de dessiner un paysage d'après le naturel, ou de faire un plan exact de quelque campagne. *Ibid.*
Chap. xxxiii. Comment il faut dessiner les paysages. 38
Chap. xxxiv. Comment il faut dessiner à la lumière de la chandelle. *Ibid.*
Chap. xxxv. De quelle manière on pourra peindre une tête, et lui donner de la grâce avec les ombres et les lumières convenables. 39
Chap. xxxvi. Quelle lumière on doit choisir pour peindre les portraits, et généralement toutes les carnations. 40
Chap. xxxvii. Comment un Peintre doit voir et dessiner les figures qu'il veut faire entrer dans la composition d'une histoire. 41
Chap. xxxviii. Moyen pour dessiner avec justesse, d'après le naturel, quelque figure que ce soit. *Ibid.*
Chap. xxxix. Mesure ou division d'une statue. 42
Chap. xl. Comment un peintre se doit placer à l'égard du jour qui éclaire son modèle. 44
Chap. xli. Quelle lumière est avantageuse pour faire paraître les objets. *Ibid.*
Chap. xlii. D'où vient que les Peintres se trompent souvent dans le jugement qu'ils font de la beauté des parties du corps et de la justesse de leurs proportions. 45
Chap. xliii. Qu'il est nécessaire de savoir l'anatomie et de connaître l'assemblage des parties de l'homme. *Ibid.*

Chap. xliv. Du défaut de ressemblance et de répétition dans un même tableau. Pages 46

Chap. xlv. Ce qu'un Peintre doit faire pour ne se point tromper dans le choix qu'il fait d'un modèle.

Chap. xlvi. De la faute que font les Peintres qui font entrer dans la composition d'un tableau, des figures qu'ils ont dessinées à une lumière différente de celle dont ils supposent que leur tableau est éclairé. 48

Chap. xlvii. Division de la Peinture. *Ibid.*

Chap xlviii. Division du dessin. 49

Chap. xlix. De la proportion des membres. *Ibid.*

Chap. l. Du mouvement et de l'expression des figures. 50

Chap. li. Qu'il faut éviter la dureté des contours. 53

Chap. lii. Que les défauts ne sont pas si remarquables dans les petites choses que dans les grandes. *Ibid.*

Chap. liii. D'où vient que les choses peintes ne peuvent jamais avoir le même relief que les choses naturelles. 55

Chap. liv. Qu'il faut éviter de peindre divers tableaux d'histoire l'une sur l'autre dans une même façade. 58

Chap. lv. De quelle lumière un Peintre se doit servir pour donner à ses figures un plus grand relief. 59

Chap. lvi. Lequel est plus excellent et plus nécessaire de savoir donner les jours et les ombres aux figures, ou de les bien contourner. 60

Chap. lvii. De quelle sorte il faut étudier. *Ibid.*

Chap lviii. Remarque sur l'expression et sur les attitudes. 61

Chap. lix. Que la Peinture ne doit être vue que d'un seul endroit. 62

Chap. lx. Remarque sur les ombres. *Ibid.*

Chap. lxi. Comment il faut représenter les petits enfans. 63

Chap. lxii. Comment on doit représenter les vieillards. *Ibid.*
Chap. lxiii. Comment on doit représenter les vieilles. *Ibid.*
Chap. lxiv. Comment on doit peindre les femmes. 64
Chap. lxv. Comment on doit représenter une nuit. *Ibid.*
Chap. lxvi. Comment il faut représenter une tempête. 66
Chap. lxvii. Comme on doit représenter aujourd'hui une bataille. 68
Chap. lxviii. Comment il faut peindre un lointain. 73
Chap. lxix. Que l'air qui est près de la terre, doit paraître plus éclairé que celui qui en est loin. 74
Chap. lxx. Comment on peut donner un grand relief aux figures, et faire qu'elles se détachent du fond du tableau. 76
Chap. lxxi. Comment on doit représenter la grandeur des objets que l'on peint. *Ibid.*
Chap. lxxii. Quelles choses doivent être plus finies, et quelles choses doivent l'être moins. 78
Chap. lxxiii. Que les figures séparées ne doivent point paraître se toucher, et être jointes ensemble. *Ibid.*
Chap. lxxiv. Si le jour se doit prendre en face ou de côté, et lequel des deux donne plus de grâce. 79
Chap. lxxv. De la réverbération, ou des reflets de lumière. 80
Chap. lxxvi Des endroits où la lumière ne peut être réfléchie. 81
Chap. lxxvii. Des reflets. 82
Chap. lxxviii. Des reflets de lumière qui sont portés sur des ombres. *Ibid.*
Chap. lxxix. Des endroits où les reflets de lumière paraissent davantage, et de ceux où ils paraissent moins. 83
Chap. lxxx. Quelle partie du reflet doit être plus claire. 84

Chap. lxxxi. Des reflets du coloris de la carnation. Pages 85
Chap. lxxxii. En quels endroits les reflets sont plus sensibles. 86
Chap. lxxxiii. Des reflets doubles et triples. 87
Chap. lxxxiv. Que la couleur d'un reflet n'est pas simple, mais mêlée de deux ou de plusieurs couleurs. 88
Chap. lxxxv. Que les reflets sont rarement de la couleur du corps d'où ils partent, ou de la couleur du corps où ils sont portés. *Ibid.*
Chap. lxxxvi. En quel endroit un reflet est plus éclatant et plus sensible. 89
Chap. lxxxvii. Des couleurs réfléchies. 90
Chap. lxxxviii. Des termes des reflets ou de la projection des lumières réfléchies. 91
Chap. lxxxix. De la position des figures. *Ibid.*
Chap. xc. Comment on peut apprendre à bien agrouper les figures dans un tableau d'histoire. 93
Chap. xci. Quelle proportion il faut donner à la hauteur de la première figure d'un tableau d'histoire. 94
Chap. xcii. Du relief des figures qui entrent dans la composition d'une histoire. 94
Chap. xciii. Du raccourcissement des figures d'un tableau. *Ibid.*
Chap. xciv. De la diversité des figures dans une histoire. 95
Chap. xcv. Comment il faut étudier les mouvemens du corps humain. 97
Chap. xcvi. De quelle sorte il faut étudier la composition des histoires, et y travailler. 99
Chap. xcvii. De la variété nécessaire dans les histoires. *Ibid.*
Chap. xcviii. Qu'il faut, dans les histoires, éviter la ressemblance

ressemblance des visages, et diversifier les airs de tête. Pages 100

Chap. xcix. Comment il faut assortir les couleurs pour qu'elles se donnent de la grâce les unes aux autres. 101

Chap. c. Comment on peut rendre les couleurs vives et belles. 103

Chap. ci. De la couleur que doivent avoir les ombres des couleurs. 104

Chap. cii. De la variété qui se remarque dans les couleurs, selon qu'elles sont plus éloignées ou plus proches. *Ibid.*

Chap. ciii. A quelle distance de la vue les couleurs des choses se perdent entièrement. 105

Chap. civ. De la couleur de l'ombre du blanc. 106

Chap. cv. Quelle couleur produit l'ombre la plus obscure et la plus noire. *Ibid.*

Chap. cvi. De la couleur qui ne reçoit point de variété (c'est-à-dire, qui paraît toujours de même force sans altération), quoique placée en un air plus ou moins épais, ou en diverses distances. 107

Chap. cvii. De la perspective des couleurs. 110

Chap. cviii. Comment il se pourra faire qu'une couleur ne reçoive aucune altération, étant placée en divers lieux où l'air sera différent. 112

Chap. cix. Si les couleurs différentes peuvent perdre également leurs teintes, quand elles sont dans l'obscurité ou dans l'ombre. 113

Chap. cx. Pourquoi on ne peut distinguer la couleur et la figure des corps qui sont dans un lieu qui paraît n'être point éclairé, quoiqu'il le soit. 114

Chap. cxi. Qu'aucune chose ne montre sa véritable couleur, si elle n'est éclairée d'une autre couleur semblable. 115

Chap. cxii. Que les couleurs reçoivent quelques changemens par l'opposition du champ sur lequel elles sont. Pages 116

Chap. cxiii. Du changement des couleurs transparentes, couchées sur d'autres couleurs, et du mélange des couleurs. *Ibid.*

Chap. cxiv. Du degré de teinte où chaque couleur paraît davantage. 117

Chap. cxv. Que toute couleur qui n'a point de lustre est plus belle dans ses parties éclairées que dans les ombres. 118

Chap. cxvi. De l'apparence des couleurs. *Ibid.*

Chap. cxvii. Quelle partie de la couleur doit être plus belle. 119

Chap. cxviii. Que ce qu'il y a de plus beau dans une couleur, doit être placé dans les lumières. *Ibid.*

Chap. cxix. De la couleur verte qui se fait de la rouille de cuivre et qu'on appelle *vert-de-gris*. 120

Chap. cxx. Comment on peut augmenter la beauté du vert-de-gris. 122

Chap. cxxi. Du mélange des couleurs l'une avec l'autre. 124

Chap. cxxii. De la surface des corps qui ne sont pas lumineux. 126

Chap. cxxiii. Quelle est la superficie la plus propre à recevoir les couleurs. 127

Chap. cxxiv. Quelle partie d'un corps participe davantage à la couleur de son objet, c'est-à-dire, du corps qui l'éclaire 129

Chap. cxxv. En quel endroit la superficie des corps paraîtra d'une plus belle couleur 130

Chap. cxxvi. De la carnation des têtes. *Ibid.*

Chap. cxxvii. Manière de dessiner d'après la bosse, et d'apprêter du papier propre pour cela. 131

Chap. cxxviii. Des changemens qui se remarquent dans une couleur, selon qu'elle est ou plus ou moins éloignée de l'œil. Pages 131

Chap. cxxix. De la verdure qui paraît à la campagne. 132

Chap. cxxx. Quelle verdure tirera plus sur le bleu. 133

Chap. cxxxi. Quelle est celle de toutes les superficies qui montre moins sa véritable couleur. *Ibid.*

Chap. cxxxii. Quel corps laisse mieux voir sa couleur véritable et naturelle. 134

Chap. cxxxiii. De la lumière des paysages. *Ibid.*

Chap. cxxxiv. De la perspective aérienne, et de la diminution des couleurs, causée par une grande distance. 135

Chap. cxxxv. Des objets qui paraissent à la campagne dans l'eau comme dans un miroir, et premièrement de l'air. 136

Chap. cxxxvi. De la diminution des couleurs, causée par quelque corps qui est entre elles et l'œil. 138

Chap. cxxxvii. Du champ ou du fond qui convient à chaque lumière. *Ibid.*

Chap. cxxxviii. Quel remède il faut apporter lorsque le blanc sert de champ à un autre blanc, ou qu'une couleur obscure sert de fond à une autre qui est aussi obscure. 139

Chap. cxxxix. De l'effet des couleurs qui servent de champ au blanc. *Ibid*

Chap. cxl. Du champ des figures. 140

Chap. cxli. Des fonds convenables aux choses peintes. 141

Chap. cxlii. De ceux qui peignant une campagne, donnent aux objets plus éloignés une teinte plus obscure. *Ibid.*

Chap. cxliii. Des couleurs des choses qui sont éloignées de l'œil. Pages 142
Chap. cxliv. Des degrés de teintes dans la Peinture. 143
Chap. cxlv. Des changemens qui arrivent aux couleurs de l'eau de la mer, selon les divers aspects d'où elle est vue. *Ibid.*
Chap. cxlvi. Des effets des différentes couleurs opposées les unes aux autres. 144
Chap. cxlvii. De la couleur des ombres de tous les corps. 145
Chap. cxlviii. De la diminution des couleurs dans les lieux obscurs. *Ibid.*
Chap. cxlix. De la perspective des couleurs. 146
Chap. cl. Des couleurs. *Ibid.*
Chap. cli. D'où vient à l'air la couleur d'azur. 147
Chap. clii. Des couleurs. 148
Chap. cliii. Des couleurs qui sont dans l'ombre. *Ibid.*
Chap. cliv. Du champ des figures des corps peints. 149
Chap. clv. Pourquoi le blanc n'est point compté entre les couleurs. *Ibid.*
Chap. clvi. Des couleurs. 150
Chap. clvii. Des couleurs des lumières incidentes et réfléchies. 151
Chap. clviii. Des couleurs des ombres. 152
Chap. clix. Des choses peintes dans un champ clair, et en quelles occasions cela fait bien en Peinture. 153
Chap. clx. Du champ des figures. 154
Chap. clxi. Des couleurs qui sont produites par le mélange des autres couleurs. *Ibid.*
Chap. clxii. Des couleurs. 156
Chap. clxiii. De la couleur des montagnes. 158
Chap. clxiv. Comment un Peintre doit mettre en pratique la perspective des couleurs. 159

Chap. clv. De la perspective aérienne. Pages 161
Chap. clxvi. Des mouvemens du corps de l'homme, des changemens qui y arrivent, et des proportions des membres. 163
Chap. clxvii. Des changemens de mesure qui arrivent au corps de l'homme, depuis sa naissance jusqu'à ce qu'il ait la hauteur naturelle qu'elle doit avoir. *Ibid.*
Chap. clxviii. Que les petits enfans ont des jointures des membres toutes contraires à celles des hommes, en ce qui regarde la grosseur. 164
Chap. clxix. De la différence des mesures entre les petits enfans et les hommes faits. 165
Chap. clxx. Des jointures des doigts. 166
Chap. clxxi. De l'emboîtement des épaules, et de leurs jointures. *Ibid.*
Chap. clxxii. Des mouvemens des épaules. 167
Chap. clxxiii. Des mesures universelles des corps. *Ibid.*
Chap. clxxiv. Des mesures du corps humain, et des plis des membres. 171
Chap. clxxv. De la proportion des membres. 172
Chap. clxxvi. De la jointure des mains avec les bras. 173
Chap. clxxvii. Des jointures des pieds, de leur renflement et de leur diminution. 174
Chap clxxviii. Des membres qui diminuent quand ils se plient, et qui croissent quand ils s'étendent. *Ibid.*
Chap. clxxix. Des membres qui grossissent dans leur jointure quand ils sont pliés. 175
Chap. clxxx. Des membres nuds des hommes. *Ibid.*
Chap. clxxxi. Des mouvemens violens des membres de l'homme. *Ibid.*
Chap. clxxxii. Du mouvement de l'homme. 176
Chap. clxxxiii. Des attitudes et des mouvemens du corps et de ses membres. 178

Chap. clxxxiv. Des jointures des membres. Pages 179
Chap. clxxxv. De la proportion des membres de l'homme. 180
Chap. clxxxvi. Des mouvemens des membre de l'homme. 181
Chap. clxxxvii. Du mouvement des parties du visage. *Ibid.*
Chap. clxxxviii. Observations pour dessiner les portraits. 183
Chap. clxxxix. Moyen de retenir les traits d'un homme, et de faire son portrait, quoiqu'on ne l'ait vu qu'une seule fois. 186
Chap. cxv. Moyen pour se souvenir de la forme d'un visage. 188
Chap. cxci. De la beauté des visages. 189
Chap. cxii. De la position et de l'équilibre des figures. 190
Chap. cxciii. Que les mouvemens qu'on attribue aux figures, doivent exprimer leurs actions et les sentimens qu'on suppose qu'elles ont. *Ibid.*
Chap. cxciv. De la manière de toucher les muscles sur les membres nuds. 191
Chap. cxcv. Du mouvement et de la course de l'homme, et des autres animaux. 192
Chap. cxcvi. De la différence de hauteur d'épaules qui se remarque dans les figures, dans les différentes actions qu'elles font. *Ibid.*
Chap. cxcvii. Objection. 193
Chap. cxcviii. Comment un homme qui retire son bras étendu, change l'équilibre qu'il avait quand son bras était étendu. 194
Chap. cxcix. De l'homme et des autres animaux, lesquels dans leurs mouvemens lents n'ont pas le centre

de gravité beaucoup éloigné du centre de leur soutien. Pages 194
Chap. cc. De l'homme qui porte un fardeau sur ses épaules. 195
Chap. cci. De l'équilibre du corps de l'homme, lorsqu'il est sur ses pieds. 196
Chap. ccii. De l'homme qui marche. *Ibid.*
Chap. cciii. De l'équilibre du poids de quelque animal que ce soit, pendant qu'il demeure arrêté sur ses jambes. *Ibid.*
Chap. cciv. Des plis et des détours que fait l'homme dans les mouvemens de ses membres. 197
Chap. ccv. Des plis des membres. *Ibid.*
Chap. ccvi. De l'équilibre, ou du contre-poids du corps. 198
Chap. ccvii. Du mouvement de l'homme. 199
Chap. ccviii. Du mouvement qui est produit par la perte de l'équilibre. 200
Chap. ccix. De l'équilibre des figures. *Ibid.*
Chap. ccx. De la bonne grâce des membres. 201
Chap. ccxi. De la liberté des membres, et de leur facilité à se mouvoir. 202
Chap. ccxii. D'une figure seule hors de la composition d'une histoire. 203
Chap. ccxiii. Quelles sont les principales et les plus importantes choses qu'il faut observer dans une figure. 204
Chap. cciv. Que l'équilibre d'un poids doit se trouver sur le centre, ou plutôt autour du centre de la gravité des corps. 205
Chap. ccxv. De la figure qui doit remuer ou élever quelque poids. *Ibid.*
Chap. ccxvi. De l'attitude des hommes. 206

Chap. ccxvii. Différences d'attitudes. Pages 206
Chap. ccxviii. Des attitudes des figures. *Ibid.*
Chap. ccxix. Des actions de ceux qui se trouvent présens à quelque accident. 208
Chap. ccxx. De la manière de peindre le nud. 209
Chap. ccxxi. D'où vient que les muscles sont gros et courts. *Ibid.*
Chap. ccxxii. Que les personnes grasses n'ont pas de gros muscles. 210
Chap. ccxxiii. Quels sont les muscles qui disparaissent selon les divers mouvemens de l'homme. *Ibid.*
Chap. ccxxiv. Des muscles. 211
Chap. ccxxv. Que le nud où l'on verra distinctement tous les muscles ne doit point faire de mouvement. 212
Chap. ccxxvi. Que dans les figures nues il ne faut pas que tous les muscles soient entièrement et également marqués. *Ibid.*
Chap. ccxxvii. De l'extension et du raccourcissement des muscles. 213
Chap. ccxxviii. En quelle partie du corps de l'homme se trouve un ligament sans muscle. 214
Chap. ccxxix. Des huit osselets qui sont au milieu des ligamens, en diverses jointures du corps de l'homme. *Ibid.*
Chap. ccxxx. Du muscle qui est entre les mamelles et le petit ventre. 215
Chap. ccxxxi. De la plus grande contorsion que le corps de l'homme puisse faire en se tournant en arrière. 216
Chap. ccxxxii. Combien un bras se peut approcher de l'autre bras derrière le dos. 217
Chap. ccxxxiii. De la disposition des membres de l'homme qui se prépare à frapper de toute sa force. 218

Chap.

Chap. ccxxxiv. De la force composée de l'homme, et premièrement de celle du bras. Pages 218
Chap. ccxxxv. En quelle action l'homme a plus de force, ou lorsqu'il tire à soi, ou lorsqu'il pousse. 220
Chap. ccxxxvi. Des membres plians, et de ce que fait la chair autour de la jointure où ils se plient 221
Chap. ccxxxvii. Si l'on peut tourner la jambe sans tourner la cuisse. 222
Chap. ccxxxviii. Des plis de la chair. 223
Chap. ccxxxix. Du mouvement simple de l'homme. 224
Chap. ccxl. Du mouvement composé. *Ibid.*
Chap. ccxli. Des mouvemens propres du sujet, et qui conviennent à l'intention et aux actions des figures. 225
Chap. ccxlii. Du mouvement des figures. *Ibid.*
Chap. ccxliii. Des actions et des gestes qu'on fait quand on montre quelque chose. 226
Chap. ccxliv. De la variété des visages. 227
Chap. ccxlv. Des mouvemens convenables à l'intention de la figure qui agit. *Ibid.*
Chap. ccxlvi. Comment les actions de l'esprit et les sentimens de l'âme font agir le corps par des mouvemens faciles et commodes au premier degré. 228
Chap. ccxlvii. Du mouvement qui part de l'esprit à la vue d'un objet qu'on a devant les yeux. 229
Chap. ccxlviii. Des mouvemens communs. *Ibid.*
Chap. ccxlix. Du mouvement des animaux. 230
Chap. ccl. Que chaque membre doit être proportionné à tout le corps dont il fait partie. *Ibid.*
Chap. ccli. De l'observation des bienséances. 231
Chap. cclii. Du mélange des figures, selon leur âge et leur condition. Pages 232

Chap. cclii. Du caractère des hommes qui doivent entrer dans la composition de chaque histoire. *Ibid.*

Chap. ccliv. Comment il faut représenter une personne qui parle à plusieurs autres. 233

Chap. cclv. Comment il faut représenter une personne qui est fort en colère. 235

Chap. cclvi. Comment on peut peindre un désespéré. *Ibid.*

Chap. cclvii. Des mouvemens qu'on fait en riant et en pleurant, et de leur différence. 236

Chap. cclviii. De la position des figures d'enfans et de vieillards. 237

Chap. cclix. De la position des figures de femmes et de jeunes gens. 238

Chap. cclx. De ceux qui sautent. *Ibid.*

Chap. cclxi. De l'homme qui veut jeter quelque chose bien loin avec beaucoup d'impétuosité. 239

Chap. cclxii. Pourquoi celui qui veut tirer quelque chose de terre, en se retirant, ou l'y ficher, hausse la jambe opposée à la main qui agit, et la tient pliée. 240

Chap. cclxiii. De l'équilibre des corps qui se tiennent en repos sans se mouvoir. *Ibid.*

Chap. cclxiv. De l'homme qui est debout sur ses pieds, et qui se soutient davantage sur l'un que sur l'autre. 241

Chap. cclxv. De la position des figures. 242

Chap. cclxvi. De l'équilibre de l'homme qui s'arrête sur ses pieds. 243

Chap. cclxvii. Du mouvement local plus ou moins vîte. 244

Chap. cclxviii. Des animaux à quatre pieds, et comment ils marchent. *Ibid.*

Chap. cclxix. Du rapport et de la correspondance qui

est entre une moitié de la grosseur du corps de l'homme et l'autre moitié. Pages 245

Chap. cclxx. Comment il se trouve trois mouvemens dans les sauts que l'homme fait en haut. *Ibid.*

Chap. cccxxi. Qu'il est impossible de retenir tous les aspects et tous les changemens des membres qui sont en mouvement. 246

Chap. cclxxii. De la bonne pratique qu'un peintre doit tâcher d'acquérir. 247

Chap. cclxxiii. Du jugement qu'un peintre fait de ses ouvrages et de ceux des autres. *Ibid.*

Chap. cclxxiv. Comment un peintre doit examiner lui-même son propre ouvrage, et en porter son jugement. 248

Chap. cclxxv. De l'usage qu'on doit faire d'un miroir en peignant. 249

Chap. cclxxvi. Quelle peinture est la plus parfaite. 250

Chap. cclxxvii. Quel doit être le premier objet de la principale intention d'un Peintre. 251

Chap. cclxxviii. Quel est le plus important, dans la peinture, de savoir donner des ombres à propos, ou de savoir dessiner correctement. 252

Chap. cccxxix. Comment on doit donner le jour aux figures. 253

Chap. cclxxx. En quel lieu doit être placé celui qui regarde une peinture. 254

Chap. cclxxxi. A quelle hauteur on doit mettre le point de vue. 255

Chap. cclxxxii. Qu'il est contre la raison de faire les petites figures trop finies. *Ibid.*

Chap. cclxxxiii. Quel champ un Peintre doit donner à ses figures. 256

Chap. ccxxxiv. Des ombres et des jours, et en particulier des ombres des carnations. 257

Chap. cclxxxv. De la représentation d'un lieu champêtre. Pages 258
Chap. ccxxxvi. Comment on doit composer un animal feint et chimérique. *Ibid.*
Chap. cclxxxvii. Ce qu'il faut faire pour que les visages aient du relief et de la grâce. 259
Chap. cclxxxviii. Ce qu'il faut faire pour détacher et faire sortir les figures hors de leur champ. 260
Chap. cclxxxix. De la différence des lumières selon leur diverse position. 261
Chap. ccxc. Qu'il faut garder les proportions jusques dans les moindres parties d'un tableau. *Ibid.*
Chap. ccxci. Des termes ou des extrémités des corps, qu'on appelle profilures ou contours. 262
Chap. ccxcii. Effet de l'éloignement des objets par rapport au dessin. 263
Chap. ccxciii. Effet de l'éloignement des objets par rapport au coloris. *Ibid.*
Chap. ccxciv. De la nature des contours des corps sur les autres corps. 264
Chap. cccxcv. Des figures qui marchent contre le vent. 265
Chap. ccxcvi. De la fenêtre par où vient le jour sur la figure. *Ibid.*
Chap. ccxcvii. Pourquoi, après avoir mesuré un visage, et l'avoir peint de la grandeur même de sa mesure, il paraît plus grand que le naturel. 266
Chap. ccxcviii. Si la superficie de tout corps opaque participe à la couleur de son objet. 267
Chap. ccxcix. Du mouvement des animaux et de leur course. 269
Chap. ccc. Faire qu'une figure paraisse avoir quarante brasses de haut dans un espace de vingt brasses, et

qu'elle ait ses membres proportionnés, et se tienne droite. Pages 270

Chap. cccl. Dessiner sur un mur de douze brasses une figure qui paraisse avoir vingt-quatre brasses de hauteur. 271

Chap. ccclii. Avertissement touchant les lumières et les ombres. 273

Chap. ccciii. Comment il faut répandre sur les corps la lumière universelle de l'air. 274

Chap. ccciv. De la convenance du fond des tableaux avec les figures peintes dessus, et premièrement des superficies plates d'une couleur uniforme. 276

Chap. cccv. De la différence qu'il y a par rapport à la peinture entre une superficie et un corps solide. *Ibid.*

Chap. cccvi. En peinture, la première chose qui commence à disparaître, est la partie du corps laquelle a le moins de densité. 277

Chap. cccvii. D'où vient qu'une même campagne paraît quelquefois plus grande ou plus petite qu'elle n'est en effet. 279

Chap. cccviii. Diverses observations sur la Perspective et sur les couleurs. 280

Chap. cccix. Des villes et des autres choses qui sont vues dans un air épais. 281

Chap. cccx. Des rayons du soleil qui passent entre différens nuages. 282

Chap. cccxi. Des choses que l'œil voit confusément au-dessous de lui, mêlées parmi un brouillard et dans un air épais. 283

Chap. cccxii. Des bâtimens vus au travers d'un air épais. 284

Chap. cccxiii. Des choses qui se voient de loin. *Ibid.*

Chap. cccxiv. De quelle sorte paraît une ville dans un air épais. 285

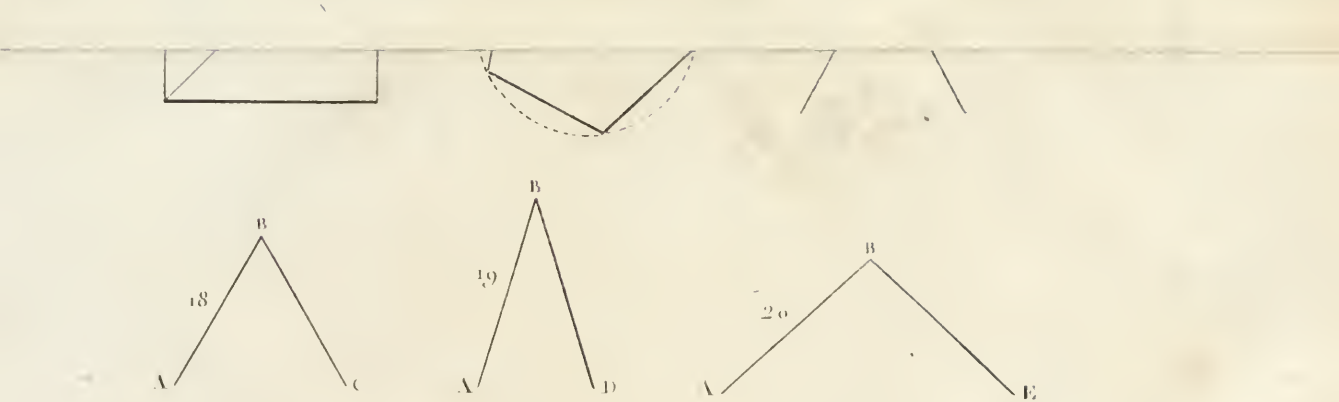
Chap. cccxv. Des termes ou extrémités inférieures des corps éloignés. 286
Chap. cccxvi. Des choses qu'on voit de loin. 287
Chap. cccxvii. De l'azur dont les paysages paraissent colorés dans le lointain. 288
Chap. cccxviii. Quelles sont les parties des corps qui commencent les premières à disparaître dans l'éloignement. *Ibid.*
Chap. cccxix. Pourquoi, à mesure que les objets s'éloignent de l'œil, ils deviennent moins connaissables. 289
Chap. cccxx. Pourquoi les visages vus de loin paraissent obscurs. 290
Chap. cccxxi. Dans les objets qui s'éloignent de l'œil, quelles parties disparaissent les premières, et quelles autres parties disparaissent les dernières. 291
Chap. cccxxii. De la perspective linéale. *Ibid.*
Chap. cccxxiii. Des corps qui sont vus dans un brouillard. 293
Chap. cccxxiv. De la hauteur des édifices qui sont vus dans un brouillard. *Ibid.*
Chap. cccxxv. Des villes et autres semblables édifices qu'on voit, sur le soir ou vers le matin, au travers d'un brouillard. 294
Chap. cccxxvi. Pourquoi les objets plus élevés sont plus obscurs dans l'éloignement, que les autres qui sont plus bas, quoique le brouillard soit uniforme et également épais. 295
Chap. cccxxvii. Des ombres qui se remarquent dans les corps qu'on voit de loin. 296
Chap. cccxxviii. Pourquoi sur la fin du jour les ombres des corps, produites sur un mur blanc, sont de couleur bleue. 297
Chap. cccxxix. En quel endroit la fumée paraît plus claire. 298

CHAP. CCCXXX. De la poussière. Pages 299
CHAP. CCCXXXI. De la fumée. *Ibid.*
CHAP. CCCXXXII. Divers préceptes touchant la peinture. 300
CHAP. CCCXXXIII. Une chose peinte qu'on suppose à une certaine distance, ne paraît jamais si éloignée qu'une réelle qui est à cette distance, quoiqu'elles viennent toutes deux à l'œil, sous la même ouverture d'angle. 308
CHAP. CCCXXXIV. Du champ des tableaux. 309
CHAP. CCCXXXV. Du jugement qu'on doit faire des ouvrages d'un peintre. 313
CHAP. CCCXXXVI. Du relief des figures qui sont éloignées de l'œil. 311
CHAP. CCCXXXVII. Des contours des membres du côté du jour. 312
CHAP. CCCXXXVIII. Des termes ou extrémités des corps. *Ibid.*
CHAP. CCCXXXIX. De la carnation, et des figures éloignées de l'œil. 310
CHAP. CCCXL. Divers préceptes de la peinture. 314
CHAP. CCCXLI. Pourquoi les choses imitées parfaitement d'après le naturel, ne paraissent pas avoir le même relief que le naturel. 316
CHAP. CCCXLII. De la manière de faire paraître les choses comme en saillie, et détachées de leur champ, c'est-à-dire, du lieu où elles sont peintes. 317
CHAP. CCCXLIII. Quel jour donne plus de grâce aux figures. 318
CHAP. CCCXLIV. Que dans les paysages il faut avoir égard aux différens climats et aux qualités des lieux que l'on représente. 319
CHAP. CCCXLV. Ce qu'il faut observer dans la représen-

tation des quatre saisons de l'année, selon qu'elles sont plus ou moins avancées. Pages 319
Chap. cccxlvi. De la manière de peindre ce qui arrive lorsqu'il y a du vent. 320
Chap. cccxlvii. Du commencement d'une pluie. *Ibid.*
Chap. cccxlviii. De l'ombre des ponts sur la surface de l'eau qui est au-dessous. 317
Chap. cccxlix. Usage de la perspective dans la Peinture. 318
Chap. cccl. De l'équilibre des figures. *Ibid.*
Chap. cccli Pratique pour ébaucher une statue. 319
Chap. ccclii. Comment on peut faire une peinture qui sera presque éternelle, et paraîtra toujours fraîche. 321
Chap. cccliii. Manière d'appliquer les couleurs sur la toile. 322
Chap. ccccliv. Usage de la perspective dans la peinture. 324
Chap. ccclv. De l'effet de la distance des objets. 326
Chap. ccclvi. De l'affaiblissement des couleurs et de la diminution apparente des corps. *Ibid.*
Chap. ccclvii. Des corps transparens qui sont entre l'œil et son objet. 327
Chap. ccclviii. Des draperies qui couvrent les figures, et de la manière de jeter les plis. *Ibid.*
Chap. ccclix. De la nature et de la variété des plis des draperies. 329
Chap. ccclx. Comment on doit ajuster les plis des draperies. 330
Chap. ccclxi. Comment on doit ajuster les plis des draperies. 331
Chap. ccclxii. Des plis des draperies des membres qui sont vus en raccourci. 332
Chap. ccclxiii. De quelle sorte l'œil voit les plis des draperies qui sont autour des membres du corps de l'homme. *Ibid.*
Chap. ccclxiv. Des plis des draperies. 333
Chap. ccclxv. De l'horizon qui paraît dans l'eau. 334

Fin de la Table.

Pl. 54.



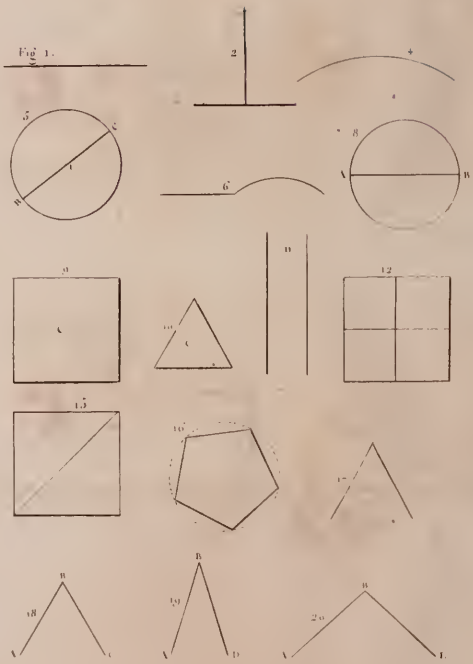


Fig 1.
2
4
5
8
6
9
11
12
13
16
17
18
19
20

Fig. 1.

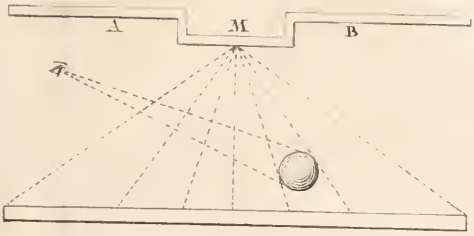


Fig. 2.

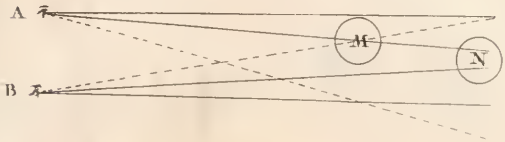


Fig. 3.

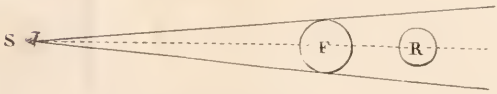


Fig. 4.

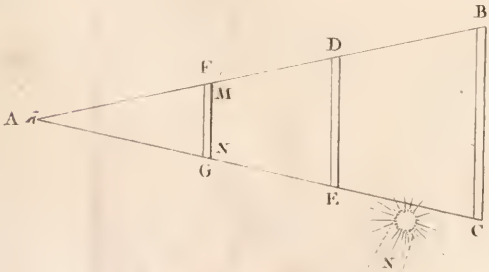


Fig. 5.

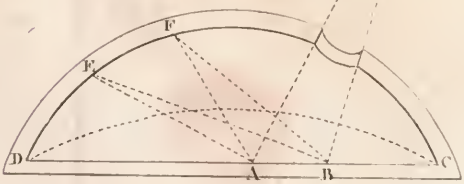


Fig. 1.

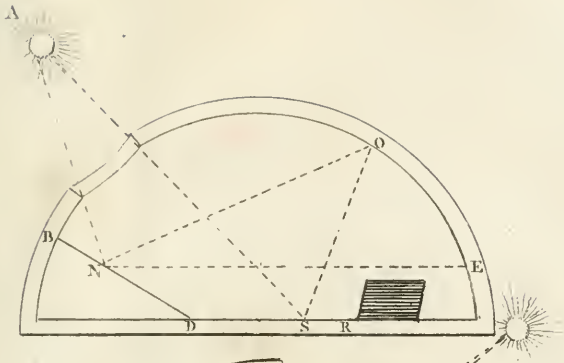


Fig. 2.

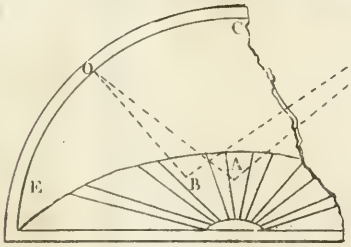
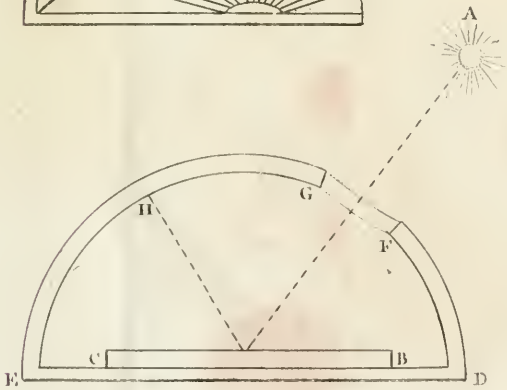


Fig. 3.



Pl. 57.

Pl. 5.

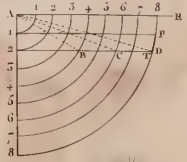


Fig. 1.

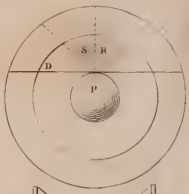


Fig. 2.

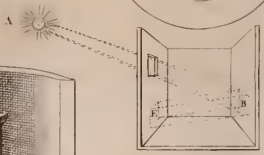


Fig. 4.

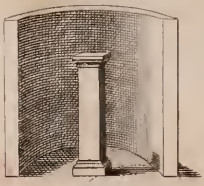


Fig. 3.

Fig. 6.

Fig. 5.

Fig. 6.

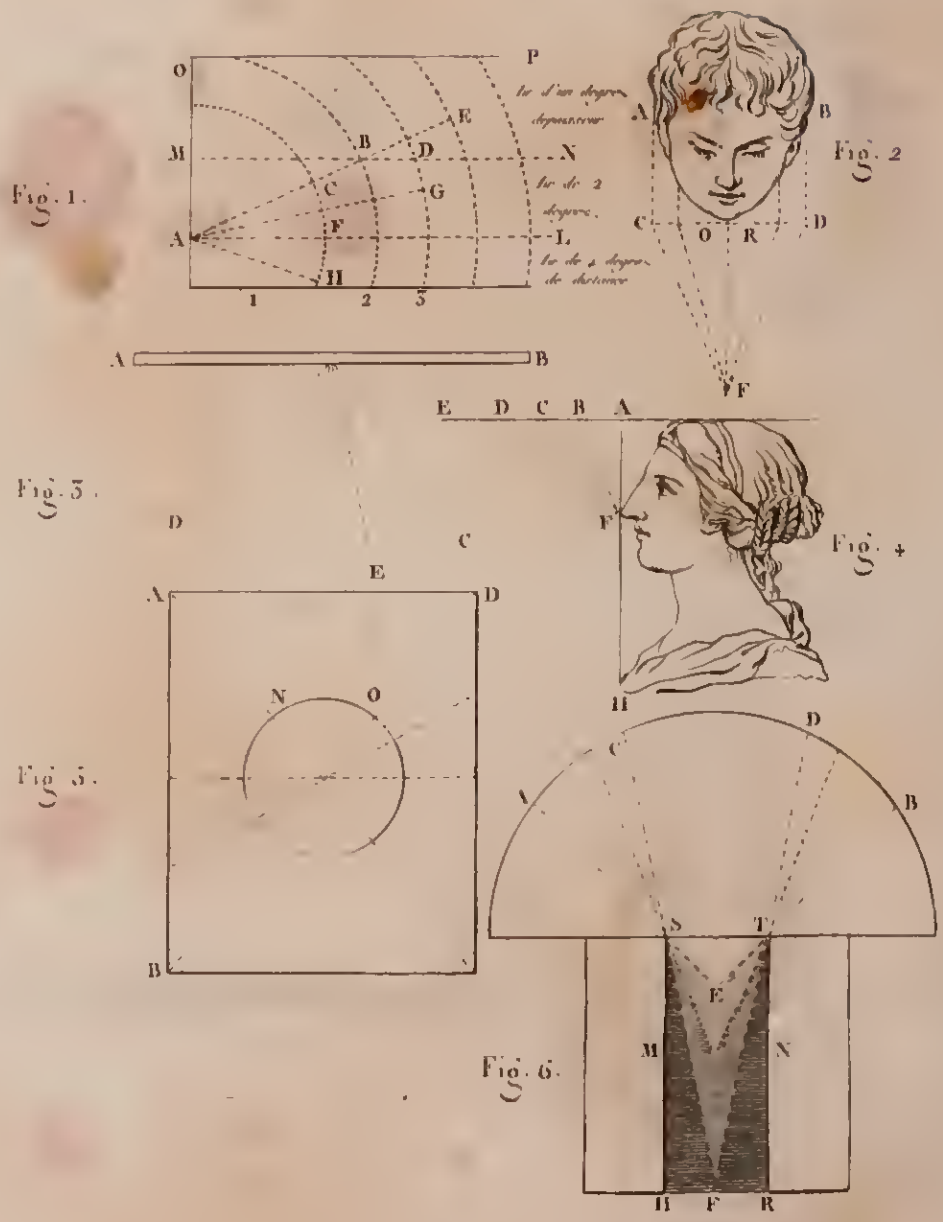
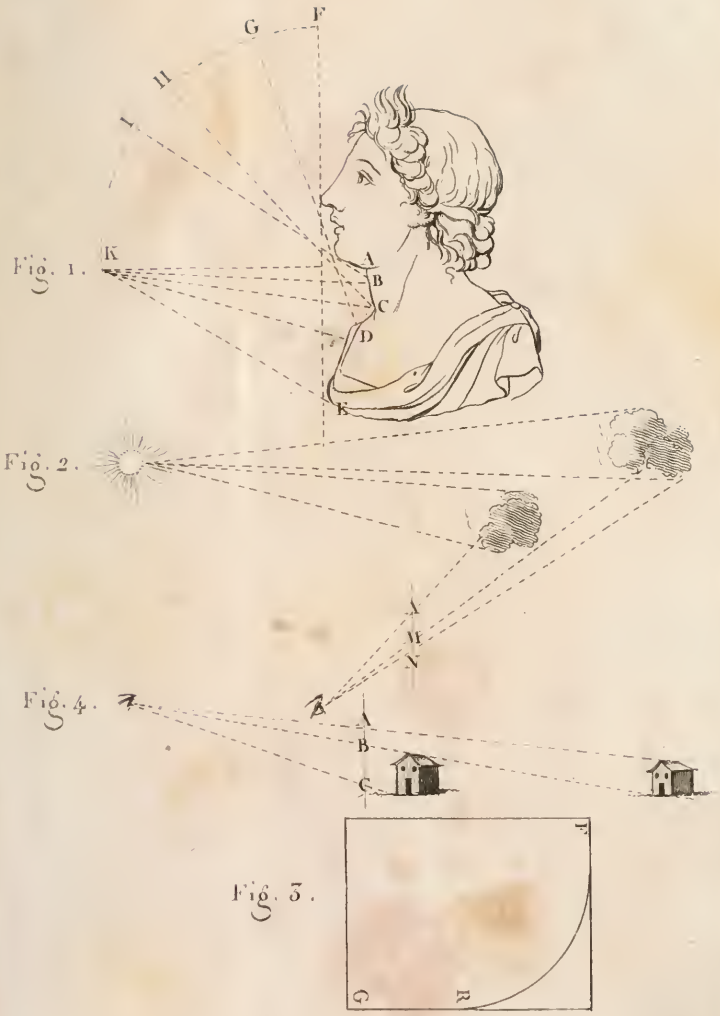


Fig. 1.
O
P
M
N
A
L
B
D
E
C
G
F
H
1
2
3
Fig. 2
A
B
C
O
R
D
F
Fig. 3.
A
B
E
D
C
Fig. 4
F
H
Fig. 5.
A
B
N
O
Fig. 6.
A
B
C
D
S
T
E
M
N
H
F
R

Pl. 39.



Libéria
Occ. Sierra Leone

complet
portrait
et 44 pl.

pl. 5-6
en double